

Gilles Deleuze  
**La piega**  
Leibniz e il Barocco

Nuova edizione a cura di Davide Tarizzo

Titolo originale *Le pli. Leibniz et le Baroque*

© 1988 by Les Éditions de Minuit, Paris

© 1990 e 2004 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo illustrativo della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

[www.einaudi.it](http://www.einaudi.it)

ISBN 88-06-16734-0

Piccola Biblioteca Einaudi  
Filosofia



## Indice

p. vii *La metafisica del caos* di Davide Tarizzo

### La piega

#### PARTE PRIMA *La piega*

##### 5 I. I ripiegamenti della materia

La piega che va all'infinito - La casa barocca - Il piano in basso: materia, forze elastiche, molle - Organismo e forze plastiche - Le pieghe organiche - Perché occorre un altro piano, il problema dell'anima animale - L'elevazione delle anime razionali e le sue conseguenze, organiche e inorganiche.

##### 24 II. Le pieghe nell'anima

L'inflessione - Le singolarità - La matematica barocca e la variazione: numero irrazionale, quoziente differenziale, famiglia di curve - Nuovo statuto dell'oggetto - Il prospettivismo: variazione e punto di vista - Nuovo statuto del soggetto - Dall'inflessione all'inclusione - Il dipartimento - La monade, il mondo e la condizione di chiusura.

##### 45 III. Che cosa è barocco?

La stanza senza finestre - L'interno e l'esterno, l'alto e il basso - Heidegger, Mallarmé e la piega - La luce barocca - Ricerca di un concetto - I sei caratteri estetici del Barocco - L'arte moderna: tessiture e forme piegate.

#### PARTE SECONDA *Le inclusioni*

##### 69 IV. Ragione sufficiente

Eventi o predicati - Le quattro classi di esseri, i generi dei predicati, la natura dei soggetti, le forme di inclusione, i casi d'infinito, i principi corrispondenti - Cose e sostanze - I rapporti interni - Il manierismo di Leibniz - Il predicato non è attributo - I cinque criteri della sostanza - Maniere e fondo - Il gioco dei principi.



## p. 98 V. Impossibilità, individualità, libertà

L'impossibilità o la divergenza delle serie - Il racconto barocco - Singolarità pre-individuali e individuo - Individuazione e specificazione - Il gioco del mondo barocco - Ottimismo, miseria del mondo e manierismo - Il problema della libertà umana - Fenomenologia dei motivi - L'inclusione del predicato e il presente vivente - Leibniz e Bergson: il movimento nell'atto di compiersi - La dannazione barocca.

## 126 VI. Che cos'è un evento?

Whitehead, il successore - Estensione, intensità, individuo - Le pressioni e le monadi - Oggetti eterni - Il concetto - Il leibnizianesimo moderno: eliminazione della condizione di chiusura e Neobarocco.

PARTE TERZA *Avere un corpo*

## 139 VII. La percezione nelle pieghe

L'esigenza di avere un corpo - Prima tappa della deduzione: dal mondo alla percezione nella monade - Le piccole percezioni: l'ordinario e il rimarchevole - Rapporti differenziali - Inventario delle singolarità - Meccanismo psichico della percezione allucinatoria - Pulviscoli e pieghe nell'anima - Seconda tappa: dalla percezione al corpo organico - A che cosa «rassomiglia» la percezione? - Organi e vibrazioni: meccanismo fisico dell'eccitazione - Ripiegamenti della materia - Lo statuto del calcolo.

## 163 VIII. I due piani

Le due metà: gli uni gli altri, i «ciascuno» - Matematica delle metà - Ruolo degli estremi - Virtuale-attuale, possibile-reale: l'evento - Leibniz e Husserl: teoria delle appartenenze - Anima e corpo: l'appartenenza rovesciata, le appartenenze provvisorie - Dominazione e vincolo - Le tre specie di monadi: dominanti, dominate e degenerate - Masse, organismi e ammassi - La forza - Privato e pubblico - Dove passa la piega?

## 199 IX. La nuova armonia

Abito barocco e materia vestita - La piega all'infinito: pittura, scultura, architettura e teatro - L'unità delle arti - Il mondo fatto a cono: allegoria, emblema e divisa - Il concetto di Leibniz - La musica o l'unità superiore - Armonico: la monade come numero - Teoria degli accordi - I due aspetti dell'armonia, spontaneità e concertazione - Armonia, melodia e musica barocca.

## La metafisica del caos

Il mondo è la totalità degli eventi. Un evento è ciò che accade. Gli eventi si dispongono in serie. La serie disegna la linea o la piega degli eventi. La piega ruota sempre attorno a un punto. Il punto di rotazione è il punto di vista sulla piega. Ogni piega dà vita a un punto di vista differente. Non esiste un punto di vista universale. Non esiste un centro. Il mondo non esiste: la piega è un congedo da ciò che un tempo chiamavano il Mondo, l'Universo, il Cosmo, la Natura, il Creato...

«Problemi tipo l'oltrepassamento della metafisica o la morte della filosofia non mi hanno mai riguardato più di tanto, e non ho mai fatto un dramma di dover rinunciare all'Uno, al Tutto, al soggetto. [...] Tra i filosofi della nostra generazione sono stato il più ingenuo. [...] Non il migliore, ma il più ingenuo, una sorta di artista primitivo, per così dire; non il più profondo, ma il più innocente (quello con meno sensi di colpa per il fatto di fare filosofia)».

G. DELEUZE, *Pourparlers*, Minuit, Paris 1990, p. 122.

## Antefatti.

Quando Deleuze si mette a scrivere *La piega. Leibniz e il Barocco*, l'argomento è nell'aria da tempo, quantomeno in Francia. Già sono state tentate alcune definizioni della categoria di Barocco. Ci hanno provato, tra gli altri, Roland Barthes (*Essais critiques*), Jacques Lacan (*Encre*), Sverro Sarduy (*Barocco*), e da ultimo Christine Buci-Glucksmann (*La raison baroque, La folie du voir*). Per quanto riguarda Leibniz, poi, la sua figura pervade la filosofia novecentesca, da una sponda all'altra dell'oceano, e non c'è bisogno di fare nessun nome, eccezion fatta per Michel Serres (*Le système de Leibniz*) ripetutamente citato da Deleuze. I motivi per cui vale la pena ricordare il nome di Serres sono due: primo, perché tra il suo pensiero e quello di Deleuze vi sono affinità elettive più volte sottolineate da entrambe le parti, sulle quali un giorno meriterebbe riflettere (non lo faremo qui); secondo, perché lo





stesso Serres, parlando di *La piega*, compie una strana osservazione, che si rivela alla lontana piuttosto illuminante. Nell'opera di Deleuze, sostiene Serres, non si tratta tanto di «barocco o surrealismo apparenti, quanto – dietro Bergson, che egli segue e comprende meglio di chiunque altro – di un mondo alla Perrin o alla Poincaré, di un mondo già frattale e caotico»<sup>1</sup>. Tradotto in termini più semplici, *La piega* non va letto in primo luogo come un libro su Leibniz (e il barocco), ma come un libro di Deleuze. È senz'altro un testo interpretativo che ripercorre i labirinti della metafisica barocca di Leibniz, cercando di non tradirne mai lo spirito. Ma è anche e soprattutto un testo teorico che si situa all'interno di un certo percorso filosofico, di una certa linea di ricerca. Tuttavia, che cosa c'entra Deleuze con Poincaré?

### *Il problema di Deleuze.*

Per capire in che modo Deleuze giunge a *La piega*, bisogna capire prima qual è il problema filosofico che davvero lo tormenta, e capire in seguito come, risposta dopo risposta, tentativo dopo tentativo, la soluzione sembri affiorare infine tra le righe di un Leibniz letto alla rovescia.

Il problema di Deleuze è un problema comune a molti filosofi, è il problema della libertà umana in un mondo governato, quantomeno in apparenza, da una necessità divina o naturale. Questo problema apparenta il pensiero di Deleuze al pensiero di Kant o di Bergson, per non fare che due esempi – e per non parlare di Leibniz,

<sup>1</sup> M. SERRES, *Eloge de la philosophie en langue française*, Flammarion, Paris 1997, p. 213. Jean Perrin è un fisico francese, citato da Deleuze in *La piega*, contemporaneo e collega di Poincaré (che del canto suo non ha bisogno di presentazioni). Il testo di Serres prosegue con queste parole (riferite sempre a Deleuze): «Non arriva forse – da quasi-meccanico dei sistemi dinamici, o addirittura da astronomo – a tracciare nel cuore della filosofia, allo scopo di definire la natura e il riferimento, un piano di immanenza?» Cercheremo tra breve di capire il senso di questa frase, delineando il significato dei suoi diversi termini (sistemi dinamici, piano di immanenza...)

chiaramente. Ridotto all'osso, il dilemma è il seguente: se il mondo è intriso di necessità, se tutto è già determinato, quale spazio resta alla mia libertà personale, quale spazio di iniziativa mi è concesso? Le soluzioni sono tante, come noto. E quella di Deleuze, all'inizio, ricalca da vicino quella di Bergson. Il mondo non è governato in realtà da nessuna necessità, ma da uno slancio vitale, da uno slancio creativo, che obbedisce solo secondariamente a nessi rigidi e deterministici. *Il tempo è invenzione*. E il mondo, l'unità del mondo è data appunto dal tempo. Il tempo è *ratio essendi*, è la spinta che alimenta un universo in espansione, in perenne evoluzione, ed è pure il filo che ricuce in una singola trama, in un solo Cosmo, i diversi momenti, i diversi movimenti di (auto)creazione del tempo. Dal *Bergsonismo a Logica del senso*, da *Differenza e ripetizione a Capitalismo e schizofrenia*, Deleuze non si allontana più di tanto da questa metafisica di ispirazione bergsoniana: l'Evento è ogni volta singolare, ma è comunque sempre un movimento di (auto)differenziazione dell'Uno, di (auto)espressione di un unico Senso, o di un'univocità ontologica dell'Essere e del Linguaggio, dell'Essere-Linguaggio. «L'Essere è univoco»<sup>2</sup>, sostiene dunque Deleuze, e ciò significa che l'essere è «l'unico evento in cui tutti gli eventi comunicano» e che l'essere «si dice in un solo e stesso senso di tutto ciò di cui si dice»<sup>3</sup>. L'Essere è il Senso, l'Essere è l'Evento, ossia l'Essere e il Linguaggio fanno uno, o sono l'Uno.

Già abbiamo avuto modo di segnalare in altra sede<sup>4</sup> che questa metafisica dell'Uno viene a un certo punto complicata, e infine abbandonata, da Deleuze. È impossibile datare con precisione la svolta, poiché si tratta in realtà di un lento e graduale cambiamento di prospet-

<sup>2</sup> G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione* (1969), trad. it. di G. Gagliardini, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 5.

<sup>3</sup> ID., *Logica del senso* (1969), trad. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 1984, p. 160.

<sup>4</sup> D. TARIZZO, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 27-37.

va. Ma lo stesso Deleuze, comunque, ammetterà in un'intervista del 1988, rilasciata a ridosso dell'uscita di *La piega*, che si può periodizzare il suo pensiero e che la sua filosofia non è più la stessa dopo il libro su Bacon e quello sul cinema<sup>5</sup>. Qualcosa è cambiato. Ed è cambiato in particolare il rapporto con l'immagine. Deleuze scorge adesso una faglia, un intervallo incolmabile tra il dire e il vedere, tra l'enunciabile e il visibile, un intervallo che scompone la precedente univocità dell'Essere-Linguaggio. L'Essere e il Linguaggio non fanno più uno, *non sono più l'Uno*, poiché qualcosa sfugge sempre al linguaggio – l'immagine è muta, l'immagine cade al di fuori del linguaggio. Il che ci fa passare da una filosofia dell'Uno a una filosofia del Fuori, o al *pensiero del fuori* (leitmotiv del libro su Foucault). «Tra parlare e vedere, tra il visibile e l'enunciabile, c'è disgiunzione: *ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice*, e viceversa»<sup>6</sup>. Ma che fine fa il problema di Deleuze in questo nuovo contesto? Come spiegare e garantire la libertà dell'uomo, quella libertà che fino a quel momento sembrava estendersi all'intero universo e alla sua *evoluzione creative*? La risposta a tale interrogativo ci consente di dipanare alcune articolazioni interne e alcuni esiti dell'ultima filosofia di Deleuze. In realtà, di risposte ce ne sono almeno tre, che si annodano tra loro e corrispondono ad altrettante tappe della riflessione deleuziana: *Cinema 1 & 2* (1983-85), *La piega* (1988) e *Che cos'è la filosofia?* (1991).

### *La scelta (Cinema 1 & 2).*

Il libro sul cinema offre la prima formulazione compiuta del pensiero del fuori e il primo abbozzo di risposta al nostro interrogativo. Il pensiero del fuori mette capo,

<sup>5</sup> G. DELEUZE, *Pourparlers* cit., pp. 185-88.

<sup>6</sup> Id., *Foucault* (1986), trad. it. di P. A. Rovatti e F. Sossi, Feltrinelli, Milano 1987, p. 70.

infatti, a una filosofia della scelta (che Deleuze situa esplicitamente in una lunga tradizione di pensiero: Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Lequier, Renouvier...).? Non ci soffermeremo troppo su questa fase del percorso deleuziano, limitandoci a enuclearne alcuni spunti in maniera piuttosto sommaria e approssimativa. 1) Il pensiero del fuori è il pensiero dell'immagine, di un'immagine che si scinde dalla parola e resiste alla presa del linguaggio (Bacon, il cinema moderno, il teatro di Bene). L'immagine è dunque il fuori, nel senso che è fuori-linguaggio, che non si può dire. L'immagine rompe l'antica alleanza tra l'essere e il linguaggio. E per questo, l'immagine pone il pensiero di fronte a un'impossibilità: è impossibile pensare l'immagine, ricucire lo strappo tra il visibile e l'enunciabile. L'immagine è l'impensabile. 2) Tuttavia, aggiunge Deleuze, questo impensabile, il fuori, l'immagine, è proprio ciò che nutre il pensiero, è la molla o la vera e propria «forza» che muove il pensiero. È solo perché l'immagine resta fuori, resta impensabile, che il pensiero stesso resta in movimento. In caso contrario, nel caso cioè di un'effettiva identità del linguaggio e dell'essere, del visibile e dell'enunciabile, il movimento del pensiero non sarebbe realmente creativo, ma sarebbe semmai un movimento *apparente*, dietro il quale si celerebbe una verità immobile e fuori del tempo (la verità dell'unico evento, dell'Uno, del senso univoco dell'essere). 3) È dunque per restare fedeli all'idea di una creazione nel tempo, o di un tempo creativo e creatore, che dobbiamo formulare il pensiero del fuori. L'immagine è fuori, è il fuori del pensiero. Eppure, l'immagine è *dentro* il pensiero, è la forza che si scatena *dentro* il pensiero come quell'impossibile o quell'impossibilità di pensare che è il pensiero stesso, o che muove il pensiero. Ragion per cui, il dentro non è disgiunto dal fuori, ma è «il dentro *del* fuori»<sup>7</sup>: è il «pensiero *del* fuori». L'immagine, il fuori, è la forza del pen-

<sup>7</sup> G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985, p. 224.

<sup>8</sup> Id., *Foucault* cit., p. 98.

siero, nel senso che lo mantiene continuamente in tensione (il pensiero si profila, in sostanza, come la tensione mai sopita tra il visibile e l'enuciabile, tra il vedere e il dire, o tra l'essere e il linguaggio). 4) Ora – e qui giungiamo alla scelta – affinché la forza del fuori possa esplodere nel pensiero, è necessario prima che ciascuno di noi *scelga* di pensare. Affinché il pensiero si possa scatenare, affinché cioè si possa aprire quel divario tra il visibile e l'enuciabile che è il pensiero stesso, è necessario prima *scegliere* di pensare, è necessario sempre *decidere* di pensare. Ed è appunto questa scelta, o questa *libertà*, che esprime e rivendica il cinema moderno tanto apprezzato da Deleuze. E necessario, se il discorso sembra troppo astratto, vincere quell'idiozia o quel dogmatismo (vizi ripetutamente denunciati da Deleuze sin dai tempi di *Differenza e ripetizione*) che immobilizzano il pensiero, spegnendolo semplicemente, oppure degradandolo a semplice opinione, *doxa*, ovieta, luogo comune.

### Complicazioni.

Questa soluzione però non soddisfaceva fino in fondo Deleuze – ed era d'altronde il frutto di una ricerca (quella sul cinema) che lo aveva portato forse per caso, ossia in maniera non del tutto prevista, a tali risultati. Ciò che probabilmente non lo soddisfaceva era il termine stesso di «scelta», che lascia ancora intravedere una sorta di soggetto kantiano o post-kantiano nascosto tra le pieghe del pensiero del fuori. «Scelta» infatti richiama alla mente «volontà» e tutta una filosofia che da Kant arriva fino a Schopenhauer, prolungandosi ancor oltre, nei mille rivoli della filosofia novecentesca (per fare un solo esempio: da Kierkegaard all'esistenzialismo contemporaneo). «Scelta» presuppone insomma un soggetto della scelta, un soggetto-fondamento di ogni scelta, mentre Deleuze, anche là dove parla della «scelta», ha in mente un soggetto-evento, un soggetto che accade con scelta, o nella scelta,

senza presistere a quest'ultima. Per chiarire meglio questo punto, facciamo un paragone tra Deleuze e Kant (un paragone che ha una sua precisa ragion d'essere e dovrebbe essere esteso all'ultimo Foucault, che segue un cammino parallelo a quello di Deleuze e negli ultimi anni, come noto, si confessa kantiano). Per entrambi il soggetto è ubiquo. Per Kant, il soggetto della ragione teoretica non è il soggetto dell'imperativo pratico. Quest'ultimo è alle spalle del primo, che non potrebbe esistere senza il secondo. L'uomo è libero, e proprio perché è libero può scegliere di esercitare o meno la propria ragione. Detto altrimenti, *la libertà è il fatto della ragione*, che balugina in essa come un'aura o un'aureola. Il soggetto libero è il fondamento del soggetto razionale. Per Deleuze, parimenti, il soggetto della scelta non è il soggetto del pensiero. Poiché la scelta del pensiero è prima del pensiero: ancora non penso quando scelgo di pensare. In tal senso, *la scelta è il fatto del pensiero*, è quella forza che precede e sostiene il pensiero, nel suo confronto con l'impossibile, con l'insostenibile – il fuori. La scelta, di nuovo, è come un'aura o un'aureola del pensiero. Ma qual è allora la differenza con Kant? La seguente: mentre per Kant il soggetto della libertà è un soggetto *sostanziale* (un'anima immortale) e *orientato* nella sua libertà (dall'imperativo categorico), per Deleuze il soggetto della scelta è *disorientato* ed *eventuale*. E disorientato, o è cieco se vogliamo, perché non pensa ancora quando sceglie di pensare: non pensa di scegliere, ma sceglie di pensare. Ed è eventuale perché non esiste prima di scegliere, accade nella scelta: è l'evento stesso, assolutamente gratuito e infondato, della scelta. Il primo aspetto è quello che induce Deleuze a parlare di «nomadismo» del pensiero. Il secondo è quello che lo induce a parlare non di soggetto, ma di «soggettivazione». Il soggetto accade nella scelta, come scelta. Ma – potremmo chiederci – che cosa ci consente di scegliere? Su che cosa si fonda, o che cosa rende possibile, la nostra scelta? Di nuovo, lo stesso problema che avevamo incontrato all'inizio: che cosa

ci garantisce che disponiamo davvero della possibilità di scegliere, della libertà di scegliere? Chi ci dice che la scelta non è il frutto di cause che ci sfuggono eppure determinano le nostre scelte?

### *Il caos (Che cos'è la filosofia?)*

La soluzione di *La piega* è una soluzione di carattere interlocutorio. E tutto il libro, in fondo, possiede la stessa caratteristica. Tutto il libro è un *passaggio*: dalla filosofia della «scelta» di *Cinema 1 & 2* alla filosofia del «caos» di *Che cos'è la filosofia?* (mentre il saggio su Foucault esplora più a fondo – ma senza sostanziali novità rispetto al libro sul cinema – la singolare topologia, dentro/fuori, interno/esterno, del pensiero del fuori). Ragion per cui, per capire meglio *La piega*, per capire alcuni argomenti o semplicemente alcuni termini di *La piega*, è meglio partire dal fondo.

In *Che cos'è la filosofia?* Deleuze (in compagnia dell'amico Guattari) avanza una precisa ipotesi metafisica, frutto di una ricerca durata circa un decennio (di cui *La piega* costituisce una tappa, come vedremo). Questi ipotesi non viene esplorata in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue conseguenze da Deleuze, che ne ha così fatto regalo ai posteri, perché possano baloccarsi con essa. Ma sappiamo, poiché ce lo ha detto, che se avesse disposto di tempo sufficiente avrebbe ancora scritto, prima di morire, un libro nientemeno che sulla «filosofia della natura» (è possibile che ci siano degli appunti nascosti ancora in qualche cassetto?).<sup>9</sup> Metafisica va qui inteso alla lettera: quella di Deleuze è cioè una speculazione su com'è fatto il mondo, il cosmo, la natura, il creato, l'universo, che non ha pretese inferiori alle speculazioni metafisiche tradizionali, che da Platone arrivano a Hegel (o a Schopenhauer, o a Nietzsche...) Con due differenze, tutta-

<sup>9</sup> Id., *Pourparlers* cit., p. 212.

via, rispetto alle metafisiche classiche, due differenze che esprimono tutta l'originalità e il fascino del modello deleuziano: la sua è una metafisica (la sola forse, anche se dubbi permangono su Spinoza, dubbi che lo stesso Deleuze coltiva) che riesce a fare a meno dell'ipotesi Dio; e la sua è una metafisica che manda in fumo le idee stesse di mondo, cosmo, natura, creato, universo.

Per rendersi conto che si tratta di una metafisica, bastano due considerazioni. La prima, di carattere biografico, è che Deleuze ha sempre evitato di cadere nel tranello heideggeriano di una fine e di un oltrepassamento della metafisica. Vi scorgeva un errore, semplicemente, e suggeriva a tutti di starne lontani<sup>10</sup>. La seconda, di carattere teorico, ci consente di chiarire subito il senso di una locuzione ricorrente nell'ultimo Deleuze, quella di «velocità infinita» (e del suo *pendant* «velocità rallentata») che comincia a delinearsi proprio in *La piega* (come velocità del pensiero). La velocità, come noto, è una *grandezza fisica*. E in fisica, nella fisica attuale, non esistono velocità infinite. La velocità massima nel nostro universo, in base alla teoria della relatività, è quella della luce. E questa velocità è di misura finita (300 000 km/s). È vero che i fisici parlano talvolta di particelle, chiamate tachioni, che corrono a una velocità superiore a quella della luce. Ma ne parlano, appunto, per escluderne in linea di principio l'esistenza e l'osservabilità. La velocità, intesa come una grandezza fisica, è sempre una velocità finita. Ragion per cui la velocità infinita è semplicemente una *grandezza metafisica*. Ogni qual volta Deleuze parla di una velocità infinita, sta cioè svolgendo consapevolmente una riflessione metafisica.

Tutto questo a patto, ovviamente, che Deleuze sappia qualcosa di fisica: non tanto, giusto l'abc, contenuto in

<sup>10</sup> All'indomani della morte dell'amico, Jean-Pierre Faye ricordava: «La trappola nella quale Deleuze non è mai caduto, è segnalata da lui stesso su "Libération" nel 1986: è l'*oltrappassamento della metafisica* – formula rubata da Heidegger a Carnap e riutilizzata, per scopi diametralmente opposti, in una polemica tutta interna al nazionalsocialismo» («Libération», 7 novembre 1995).

un qualsiasi manuale scolastico o testo divulgativo. Ma a Deleuze interessava davvero la fisica, e più in generale la scienza? Difficile, se si leggono i suoi libri, evitare una risposta affermativa. La scienza, i risultati e le ricerche delle scienze contemporanee, sono tra le cose che più affasciano Deleuze e più stimolano le sue riflessioni. I saggi deleuziani (anche *La piega*) sono letteralmente infarciti di termini scientifici, provenienti da diverse aree disciplinari (principalmente la matematica, la biologia, la fisica). Il che spiega, tra l'altro, perché Deleuze sia diventato un bersaglio tanto facile per «intellettuali onesti» come Sokal e Bricmont, per scienziati cioè con l'hobby, e niente più, della filosofia<sup>11</sup>. Chiaramente, però, Deleuze non ha la sciocca pretesa di dire alcunché di scientifico. Ma usa e forza, o letteralmente deforma, nozioni scientifiche per estrarne concetti metafisici. Ed è questo il caso della velocità infinita.

Da dove gli viene allora l'idea di una velocità infinita, e a che cosa gli serve? Seguendo lo spunto di Serres, citato in precedenza, gli viene dalla lettura di Poincaré. E quest'idea lo avvia sui sentieri di quella vera e propria *metafisica del caos* che viene parzialmente esposta in *Che cos'è la filosofia?* (e in qualche misura abbozzata già in *La piega*). Poincaré è infatti il nonno, per così dire, della moderna scienza del caos. Due parole innanzitutto sulla verità di questo riferimento a Poincaré. Lasciamo da par-

<sup>11</sup> Cfr. A. SOKAL e J. BRICMONT, *Imposture intellectuelle*, trad. it. di F. Acerbi e M. Uggaglia, Garzanti, Milano 1999, pp. 147-58. Difficile rispondere all'impostazione aneddotica di questo libro (in cui gli autori sfiorano appena il problema principale, quello del «contesto», quasi si trattasse di un problema marginale) se non con altri aneddoti. Sembra, ad esempio, che il grande Huygens non prendesse molto sul serio Spinoza, né come ottico (teorico) né come filosofo (cfr. S. NADLER, *Baruch Spinoza e l'Olanda del Seicento*, trad. it. di D. Tarlitzo, Einaudi, Torino 2002): qualcuno pensa forse per questo di gettare nel cestino le opere di Spinoza? Sempre per restare in quegli anni, che sono poi gli anni di Leibniz, ma rovesciando la prospettiva, sembra che Newton, oltre a occuparsi di cose serie, amasse anche perdersi in divagazioni su alchimia, storia e religione (cfr. R. WESTFALL, *Never at Rest: a Biography of Isaac Newton*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York 1980): è forse una ragione per buttare via le sue opere di matematica e fisica?

te la voracità, testimoniata dai conoscenti, del lettore Deleuze. E presumibile o anche solo lontanamente possibile che Deleuze conoscesse le teorie di Poincaré che stiamo per citare? In realtà non è presumibile, ma pressoché certo. Quantomeno perché ne parlano diffusamente Ilya Prigogine e Isabelle Stengers in *La nuova alleanza*, un saggio che Deleuze rivela di aver letto in un intervento del 1985. D'altronde, perché non leggerlo, dal momento che Deleuze viene in quel testo ripetutamente citato dai due autori, che ammettono di averne tratto molti spunti di ispirazione<sup>12</sup>? Del libro di Prigogine e Stengers, Deleuze ricorda in particolare la «trasformazione del fornoio»<sup>13</sup>, una trasformazione topologica simile al «ferro di cavallo» del matematico americano Stephen Smale, che costituisce una tappa importante nelle ricerche scientifiche sulle proprietà caotiche di sistemi dinamici<sup>14</sup>. E se alle pieghe e ai ripiegamenti della pasta lavorata dal fornoio aggiungiamo le citazioni di Benoit Mandelbrot e di René Thom in *La piega* (il termine «piega» designa appunto una trasformazione di Thom, come lo stesso Deleuze puntualizza nel libro) e le ripetute citazioni del celebre saggio di divulgazione scientifica di James Gleick, *Caos*, in *Che cos'è la filosofia?*, il quadro è davvero completo per poter affermare che quella di Deleuze non è una curiosità passeggera. Deleuze è profondamente intrigato dalle scoperte scientifiche sul caos, o dalla scoperta della «dipendenza sensibile dalle condizioni iniziali»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. I. PRIGOGINE e I. STENGERS, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza* (1979), a cura di P. D. Napolitani, Einaudi, Torino 1981. Dall'edizione italiana, fortemente rimaneggiata rispetto a quella francese e a quella inglese, sono stati espunti alcuni rimandi a Poincaré. Cfr. anche I. PRIGOGINE, *La nuova alleanza. Uomo e natura in una scienza unificata* (1979), a cura di G. Toraldo di Francia, Longanesi, Milano 1979. I nomi di Prigogine e Stengers ricompariranno poi in G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, p. 194.

<sup>13</sup> G. DELEUZE, *Pourparlers* cit., p. 169.

<sup>14</sup> J. GLEICK, *Caos* (1987), trad. it. di L. Sosio, Rizzoli, Milano 1997, pp. 54-55.

<sup>15</sup> Difficile del resto immaginare che Deleuze, negli anni ottanta, fosse rimasto impassibile di fronte alla violenta tempesta scatenata in Francia dalla

*Poincaré e suo cognato.*

La scoperta, come dicevamo, si fa risalire a Poincaré e al suo studio *Sul problema dei tre corpi*. Inutile (e per certi versi imprudente, date le nostre scarse competenze) entrare qui nei particolari. Esistono versioni divulgative piuttosto chiare della scoperta di Poincaré<sup>16</sup>. Limitiamoci a enucleare alcuni dati, che sono per noi di interesse più immediato. Poincaré scopre una particolare proprietà di certi sistemi dinamici che viene chiamata «dipendenza sensibile dalle condizioni iniziali». Prendete un sistema planetario come il nostro. È possibile determinare la traiettoria futura delle orbite planetarie? Sarebbe possibile se potessimo misurare con precisione assoluta la posizione e la velocità di ciascun elemento del sistema in un dato momento, prescelto come momento iniziale. Ma siccome ciò non si può fare, siccome cioè le nostre misurazioni della posizione della Terra sono sempre leggermente approssimative, esiste sempre la possibilità, per quanto remota, che la Terra un giorno o l'altro fuga dal sistema solare, perdendosi nel buio intrastellare, oppure si avvicini pericolosamente al Sole, con effetti di immediata abbronzatura dei suoi abitanti. In altri termini, una minima differenza nelle condizioni iniziali del sistema può provocare un'enorme differenza nelle condizioni finali: invece di continuare a orbitare regolarmente attorno al Sole, la Terra potrebbe iniziare a seguire strani percorsi,

cosiddetta «querelle sul determinismo», cui parteciparono tra gli altri Henry Atlan, Edgar Morin, Ilya Prigogine, David Ruelle e René Thom (tutte figure che sembrano aver profondamente influenzato Deleuze in quegli anni). Deleuze non partecipò in prima persona a questo acceso dibattito, e dunque non serve raccontarne qui la storia (per una rassegna dei documenti cfr. *La querelle du déterminisme*, Gallimard, Paris 1990). Basti ricordare che tale dibattito ebbe luogo e che esso verteva, per l'appunto, sui concetti (scientifici e/o metafisici) di caos e di caos.

<sup>16</sup> Cfr. TRINH XUAN THUAN, *Le chaos et l'harmonie. La fabrication du réel*, Fayard, Paris 1998, pp. 112 sgg.

disegnando curve dotate di una diversa regolarità, elioidali magari, o curve sprovviste di una qualsiasi periodicità, sempre diverse, curve definite per tale ragione «caotiche».

A questo punto, è possibile svolgere un paio di osservazioni di carattere terminologico. 1) In matematica si parla di serie convergenti e di serie divergenti: la «serie» è la somma di un'infinita sequenza di espressioni algebriche che offre la soluzione di una equazione differenziale. Se la serie è «convergente», è possibile limitarsi a calcolarne i primi termini, poiché i successivi sono sempre più piccoli, convergono verso un limite, ed incidono sempre meno sul risultato finale. Se la serie è «divergente», invece, il calcolo non può terminare, poiché i nuovi termini non diventano sempre più piccoli e la loro inclusione nella serie aumenta progressivamente il risultato finale. Nel caso di sistemi caotici, abbiamo a che fare con serie divergenti (cioè con equazioni non-lineari). E quando Deleuze parla dunque di serie divergenti, in *La piega*, sta parlando del caos. 2) Uno degli strumenti matematici che Poincaré inventa per studiare il comportamento dei sistemi dinamici è detto «piano (o sezione) di Poincaré», ed è assai probabile che quando Deleuze introduce la nozione di «piano di riferimento» in *Che cos'è la filosofia?*, per descrivere la natura e le ambizioni del discorso scientifico, stia traendo spunto anche allora da Poincaré (mescolando il «piano di Poincaré» al più tradizionale «sistema di riferimento» galileiano).

Detto questo, passiamo a un paio di osservazioni sulla parola «caos». 1) Il caos di cui parlano i matematici, i fisici, i meteorologi eccetera, il caos del discorso scientifico, è sempre un caos deterministico. In sostanza, è un caos soltanto per modo di dire. Il caos propriamente detto, in scienza, non spiega nulla, ma è semmai un sinonimo di resa. Quella che si chiama approssimativamente «scienza del caos», con un termine che a molti giustamente non piace, è invece un vasto campo di ricerche su fenomeni che obbediscono a una matematica particolare e che sono

*interpretati e descritti* grazie ad essa. Non soltanto sono descritti, ma sono anche spogliati di ogni casualità. Per cui si può tranquillamente parlare di «leggi del caos»<sup>17</sup>. 2) L'imprevedibilità, ossia l'apparente comportamento casuale di certi sistemi dinamici, è dovuta soltanto a un difetto delle nostre misurazioni. Questo perlomeno puntualizza Poincaré nel quarto capitolo di *Scienza e metodo*, intitolato appunto *Il caso*. In pratica, spiega Poincaré, è perché una piccolissima causa sfugge alle nostre misurazioni, producendo però un effetto notevole, che tutto quanto accade in seguito ci sembra dovuto all'azione del caso. Ma se noi conosciamo con esattezza le condizioni iniziali del sistema potremmo predire con pari esattezza le sue condizioni finali<sup>18</sup>.

In poche parole, l'universo scientifico, quantomeno quello descritto dalla teoria del caos, è sempre un universo deterministico. Sono le nostre misurazioni piuttosto, e non l'universo, a risultare in difetto. Questo è, come detto, il convincimento di Poincaré. Ed è interessante notare, in proposito, che esattamente in quegli anni viveva a Parigi tale Emile Boutroux, professore di filosofia all'École Normale (noto da noi per essere citato a più riprese da Gentile nella sua *Teoria generale dello spirito come atto puro*). Ora, Boutroux non soltanto viveva nella stessa città di Poincaré, ma era per di più suo cognato. E non soltanto era suo cognato, ma i due avevano molti argomenti di discussione in comune. Anche Boutroux, infatti, si interessa di scienza, ma muovendo da un'idea diametralmente opposta a quella di Poincaré. Anche Boutroux, ad esempio, pone l'accento sull'approssimazione e l'imprecisione delle nostre misurazioni scientifiche, e nella fatidica fischia (con argomenti che in qualche modo prefigurano quelli svolti oggi da alcuni filosofi della scienza di area an-

glosassone)<sup>19</sup>. Ma per trarne la conclusione che le leggi scientifiche sono di per sé prive di necessità, ossia non descrivono una necessità inscritta nel mondo o nella natura. Il mondo, secondo Boutroux, è un insieme di fenomeni essenzialmente contingenti, fondamentalmente dominati dal caso, di cui le leggi scientifiche offrono pertanto descrizioni incerte e approssimative. Ed è proprio questo a salvare, conclude Boutroux, la libertà dell'uomo, una libertà che è tale appunto perché non è governata da leggi scientifiche ed agisce in un mondo che non segue, a conti fatti, alcuna necessità deterministica<sup>20</sup>. Poincaré conta Boutroux. Da una parte, l'esigenza di venire a patti coi successi della scienza moderna ci conduce a una posizione realistica: le leggi scientifiche ci dicono davvero com'è fatto il mondo, che non è affatto dominato dal caso. Dall'altra, l'esigenza di salvare la libertà dell'uomo ci conduce a una posizione anti-realistica: le leggi scientifiche non ci dicono davvero com'è fatto il mondo, che è invece dominato dal caso. In entrambi i casi, comunque, esiste qualcosa come il Mondo, la Natura, il Cosmo, l'Universo. E questo il presupposto che conduce allo scontro tra Poincaré e Boutroux (uno scontro vecchio come la filosofia). Ed è appunto tale presupposto che, come vedremo, Deleuze tenta di revocare in questione.

### *La velocità infinita.*

Ma torniamo all'ipotesi di una velocità infinita. Prendiamo un sistema dinamico, poniamo la ruota idraulica di Lorenz. Il sistema è semplicissimo. Smontate da una bi-

<sup>17</sup> Cfr. I. PRIGOGINE, *Le leggi del caos*, trad. it. di C. Brega e A. de Lachenal, Laterza, Roma-Bari 1993.

<sup>18</sup> Cfr. J.-H. POINCARÉ, *Scienza e metodo* (1908), a cura di C. Bartocci, Einaudi, Torino 1997, pp. 53-76.

<sup>19</sup> Cfr. N. CARTWRIGHT, *How the Laws of Physics lie*, Oxford University Press, Oxford 1983; id., *Nature's Capacities and their Measurements*, Oxford University Press, Oxford 1989; D. MAYO, *Errors and the Growth of Experimental Knowledge*, Chicago University Press, Chicago 1996.

<sup>20</sup> Cfr. E. BOUTROUX, *La contingence des lois de la nature*, Alcan, Paris 1874; id., *De l'idée de loi naturelle dans la science et la philosophie contemporaine*, Alcan, Paris 1895.

cicletta il cerchione di una ruota: sul cerchione appendete otto secchielli, a pari distanza l'uno dall'altro; fissate il centro del cerchione a un muro, in modo tale che la ruota possa girare; ora versate da sopra dell'acqua, che vada a riempire il secchiello posto sulla sommità della ruota. Se il flusso d'acqua è troppo lento, la ruota non inizierà neanche a girare. Se il flusso d'acqua è più veloce, il peso del secchio in alto metterà in moto il cerchione, che ruoterà a velocità costante. Se il flusso d'acqua è ancora più veloce, la rotazione diventerà caotica, nel senso scientifico del termine, cioè nel senso matematico del termine. Ma che cosa vuol dire tutto questo? Vuol dire che se voi descrivete il comportamento di un sistema caotico ricorrendo a un particolare strumento matematico che si chiama «spazio delle fasi» (inventato da Poincaré), se voi in altri termini proiettate il comportamento del sistema nello spazio delle fasi, otterrete delle strane figure geometriche – figure tanto strane da indurre il fisico David Ruelle a battezzarle appunto «attrattori strani»<sup>21</sup>. Si tratta di linee che scorrono nello spazio delle fasi, disegnando curve aperiodiche, curve cioè che non si ripetono mai identiche le une alle altre. Queste curve variano dunque di continuo e possono ripiegarsi su se stesse senza mai ripassare per lo stesso punto (vedi ad esempio la «farfalla» di Lorenz o di Thom). Un'ulteriore caratteristica di queste figure è che sono frattali, cioè di dimensione non intera (non sono di dimensione 1, 2, 3 eccetera, come ad

<sup>21</sup> Cfr. D. RUELLE, *Caso e caos* (1991), trad. it. di L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 64-65. Un attrattore è semplicemente la figura (o l'orbita) disegnata nello spazio delle fasi dal comportamento di un sistema dinamico, che non sempre è «caotico». Non sempre, di conseguenza, l'attrattore è «strano». Nel caso di un pendolo in movimento, ad esempio, ponendo di proiettare il comportamento del sistema in uno spazio delle fasi a due dimensioni, posizione e velocità (coordinate e momento) corrispondenti ai due assi cartesiani, la figura risultante sarà una curva chiusa. Tenendo conto dell'attrito dell'aria, che rallenta progressivamente la velocità e l'ampiezza dell'oscillazione, sarà invece un punto, che rappresenta lo stato stazionario verso il quale è attratta la traiettoria a spirale del sistema dinamico (il pendolo) nello spazio delle fasi. In un caso si tratterà di un attrattore periodico (curva chiusa), nell'altro di un attrattore fisso (punto), ma in nessun caso di un attrattore «strano» (cioè aperiodico).

esempio un punto, una linea, un solido, ma di dimensione  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{13}{5}$  eccetera, come ad esempio il litorale di un'isola), e che tendono a riprodursi all'infinito su scala sempre più piccola (seguendo la geometria «frattale» scoperta da Mandelbrot). Infine, adottando un diverso sistema di rappresentazione grafica (non più gli attrattori strani in uno spazio delle fasi), si può descrivere il comportamento di certi sistemi che precipitano nel caos come una linea che si spezza, dando luogo a biforcazioni (vedi il «diagramma di biforcazione» di May). Ed anche in questo caso è possibile constatare che lo stesso motivo o la stessa configurazione tende a riprodursi su scala sempre più piccola<sup>22</sup>. Col che l'ordine – un certo ordine, o un residuo d'ordine – è reintrodotta nel regno del caos.

Detto questo, ce n'è abbastanza per tornare a Deleuze. Ce n'è abbastanza per cominciare a capire il perché di certe citazioni e di certe espressioni. Cominciamo dal fondo: Deleuze non è certo il solo, e non è il primo, a rendersi conto che la geometria frattale di Mandelbrot e il principio di autosomiglianza su scale diverse fanno subito pensare all'intuizione leibniziana di una goccia d'acqua che contiene al suo interno un intero universo, le cui gocce d'acqua contengono al loro interno nuovi universi, e così via, all'infinito. Ecco perché Deleuze cita ad esempio, in *La piega*, la curva di Koch (Koch è il nome del matematico svedese che descrisse per la prima volta questa figura, detta anche il «fiocco di neve», nel 1904) in cui lo stesso Mandelbrot scorgeva un modello rozzo ma vigoroso di struttura frattale. Ed ecco perché egli sottolinea in una nota a piè di pagina l'ispirazione leibniziana delle ricerche di Mandelbrot e di Thom. Fin qui, tuttavia, ci muoviamo

<sup>22</sup> Cfr. J. GIECK, *Caos cit.*, pp. 73-78; TRINH XUAN THUAN, *Le chaos et l'harmonie cit.*, pp. 160-65. La nozione matematica di «biforcazione» svolge un ruolo capitale anche nella «teoria delle catastrofi» di René Thom, che Deleuze cita esplicitamente in *La piega*. Oltre al saggio citato da Deleuze, cfr. in italiano R. THOM, *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli* (1980), trad. it. di A. Pedrini, Einaudi, Torino 1980.



nell'ambito delle semplici suggestioni. E soprattutto restiamo nell'ambito della matematica. Mentre è al di là della matematica, e al di là della scienza, che comincia la *metafisica* di Deleuze.

Ritorniamo al sistema dinamico descritto poc'anzi. Quando la velocità del flusso d'acqua raggiunge una certa grandezza, il comportamento del sistema diventa caotico, nel senso matematico del termine, disegnando strane figure nello spazio delle fasi: curve aperiodiche che disegnano tuttavia precise forme, gli attrattori strani, che tendono oltretutto a riprodursi su scala sempre più piccola. La matematica è pur sempre il regno dell'ordine. Ora, che cosa accadrebbe se la velocità diventasse di grandezza infinita? La domanda non ha senso nel contesto della *scienza* del caos, poiché non esistono sistemi dinamici dotati di velocità infinita (la velocità infinita non è una grandezza fisica). Ma ha senso nel contesto di una *metafisica* del caos, poiché quest'ipotesi (quella di una velocità infinita) ci introduce appunto all'ipotesi di un caos assoluto, da cui sparisce ogni residuo d'ordine. In altri termini, al posto di strutture comunque regolari come gli attrattori strani, noi incontriamo una «curvatura infinitamente variabile», che non possiede più alcun residuo di regolarità e non si lascia più nemmeno interpretare come una figura, una forma o una struttura.

### *La metafisica del caos.*

L'ipotesi di una velocità infinita e quella di una curvatura infinitamente variabile, rilette alla luce dei riferimenti scientifici di Deleuze, ci affacciano così sull'ipotesi di un caos metafisico. Un'ipotesi che comincia a delinearsi in *La piega* (là dove si parla esplicitamente di «velocità infinita» e di «curvatura infinitamente variabile», oltre che di «caos», «caos» e «caosmo») e viene poi ulteriormente sviluppata in *Che cos'è la filosofia?* (soprattutto nel capitolo sul piano d'immanenza e nelle conclusioni). Ma che significato ha quest'ipotesi, qual è il paesaggio metafisico che

vi si prospetta? Per capirlo, è bene ripartire da un'osservazione di *La piega*: «Il caos non esiste, il caos è soltanto un'astrazione». Sembra paradossale che quest'osservazione stia alla base di una metafisica del caos, eppure è così – e non potrebbe essere altrimenti. La frase di Deleuze potrebbe infatti tradursi nella seguente: *il caos non è Uno*. E la spiegazione di quest'ultima proposizione si trova in *Che cos'è la filosofia?*, là dove Deleuze osserva che il caos è l'impensabile, è il Fuori assoluto del pensiero. Il caos è il piano d'immanenza, sostiene in pratica Deleuze, è cioè l'elemento nel quale il pensiero è già sempre immerso. Il pensiero, in tal senso, è «immanente» al caos. Ma non si può pensare *Il* caos, non si può pensare *Il* piano d'immanenza, poiché il caos disfa ogni consistenza del pensiero. Ragion per cui «il problema della filosofia è quello di acquistare consistenza, senza perdere l'infinito nel quale essa è immersa (il caos)»<sup>23</sup>. Il pensiero infatti, e la filosofia con esso, non può che mettere ordine, non può che ricondurre all'Uno ciò che non possiede un ordine e non è mai Uno. Donde l'idea di Deleuze che si debba concepire la filosofia come un «gesto» e le diverse filosofie, le grandi metafisiche della nostra tradizione, come altrettanti gesti che «sfogliano» il piano di immanenza, identificandolo via via con questo o quel concetto, e proiettandolo geometricamente su questa o quella figura trascendente, su questa o quell'immagine dell'Uno, che tradisce ineluttabilmente *Il* piano di immanenza.

Si direbbe allora che *Il* piano di immanenza sia al contempo ciò che deve essere pensato e ciò che non può essere pensato. [...] Forse è questo il gesto supremo della filosofia: non tanto pensare *Il* piano di immanenza, quanto mostrare che è là, non pensato in ogni piano<sup>24</sup>.

Dunque, *il caos non è Uno* poiché non si può pensare come Uno: il caos è ciò che infrange ogni unità, ogni ordine, ogni regolarità dettata dal pensiero, sfidando la con-

<sup>23</sup> G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Qui'est-ce que la philosophie?* cit., p. 45.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 59.

sistenza stessa del pensiero. Ma c'è pure un altro motivo per cui il caos non è Uno. Esiste cioè un altro aspetto del caos, che ci fa passare da una connotazione meramente negativa a una connotazione eminentemente positiva. Ed è a questo che Deleuze pensa quando afferma che «il caos non è uno stato inerte o stazionario, non è un miscuglio a caso. *Il caos caotizza*, disfacendo nell'infinito ogni consistenza»<sup>25</sup>. Poniamo infatti di definire il caos come l'assenza di ogni regola: questa non può diventare a sua volta la regola del caos. Se è il caos è davvero l'assenza di ogni regola, nemmeno l'assenza di ogni regola può diventare una regola, la regola del caos. Ragion per cui è legittimo affermare che il caos produce *spontaneamente* regolarità. Il caos genera isole di regolarità – senza che noi possiamo mai decidere realmente, come puntualizzerà poi Michel Serres, se isole di caos siano immerse nel mare della necessità<sup>26</sup>. Ciò che conta, in ogni caso, è che il Mondo a questo punto scompare, si dilegua, e con esso l'Universo, la Natura, il Creato, il Cosmo – altrettanti modi di pensare (di ricondurre all'Uno) l'impossibile, il Fuori, l'impensabile, vale a dire *Il* piano di immanenza. Poiché ci ritroviamo invece immersi in un «caosmo» (un concetto chiave di *La piega*)<sup>27</sup>. Il caos è un'astrazione, allora, poiché noi dovremmo in realtà parlare sempre di un «caosmo», ossia

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>26</sup> Cfr. M. SARRÉS, *Eloge de la philosophie en langue française* cit., p. 261. In *Idem*, 427.

«locale» e «globale», che ci impedisce di stabilire se il caos o il cosmo siano «lo-  
cali» o «globali», costringendoci infine a mettere tra parentesi la stessa con-  
notazione globale/locale (e l'idea di un Mondo che *involga* tutto al proprio in-  
tenso), si potrebbe scorgere persino la cifra ultima del pensiero di Serres, non-  
tento), il motivo della sua profonda sintonia con Deleuze. Ma si tratta di una pista  
interpretativa che andrebbe approfondita, ripercorrendo con calma l'evoluzio-  
ne del pensiero di Serres nei cinque volumi della sua opera più nota ed impor-  
tante: *Hermès* (Minuit, Paris 1969, 1972, 1974, 1977, 1980).

27 Il termine «caosmo», di provenienza joyceana, fa capolino già alla fine dell'opera, in *Il cimitero di S. Omer*, pp. 232-33, ma in un contesto teorico diverso, segnato da *Logica del senso* cit., pp. 232-33, ma in un contesto teorico diverso, segnato allora dalla prevalenza di concetti come ripetizione, simulacro, eterno ritorno di schiera in ecc., e da un latente predominio metafisico-vitalistico dell'Uno di schiera in ecc., e da un latente predominio metafisico-vitalistico dell'Uno di cui le pronta bergsoniana – segnato, insomma, da quella metafisica dell'Uno di cui le

di un pacaggio metafisico in cui il caos convive con il cosmo, privandolo perennemente di ogni consistenza, sottraendogli unità e coesione interna. Non esiste un Uno-Tutto della realtà. E nemmeno il caos è un Uno-Tutto. Il caos convive sempre col non-caos, genera spontaneamente ordine, regolarità, genera un cosmo, o meglio genera *più cosmi*, risucchiando al tempo stesso il cosmo, *ogni cosmo*, ogni isola di regolarità, nel mare di un'infinita irregolarità. Esistono zone dove la velocità infinita del caos *rallenta*, dice Deleuze, e queste zone esistono oggettivamente, sono reali e generate dal caos stesso, non sono il frutto della nostra immaginazione (è di esse che si occupa la scienza secondo Deleuze: di «velocità rallentate»)<sup>28</sup>.

*Il mondo o l'evento*

Ora, prima di approfondire ulteriormente alcuni aspetti di questa ipotesi metafisica, e di chiarirne in particola-

ultime pagine di *Differenza e ripetizione* intonano leteralmente il canto e che impadronisce ancora, all'epoca, lo sviluppo di un'autentica e coerente metafisica del caos. Il termine «caosmo» viene poi ripreso da E. MORIN in *La méthode*, i. 1, 1990, *La nature de la nature*, Seuil, Paris 1977, pp. 57 sgg. Ed il senso che Morin gli attribuisce in quel saggio è molto simile al senso che gli attribuirà in seguito Deleuze (a partire da *La piegata*). Anche Morin tenta infatti di ripensare in termini di complementarietà (o complessità) la relazione caos/cosmo (o ordine/disordine) ed è appunto questo il leitmotiv della sua opera principale, *La méthode*, in cinque (e prossimamente sei) volumi (Seuil, Paris 1977, 1980, 1986, 1991, 2001). Le riflessioni di Morin, tuttavia, non si collocano sul piano metafisico, come quelle di Deleuze, ma sul piano «metodologico» (dov'è il titolo dell'opera, *Il metodo*). Secondo Morin, in altre parole, la relazione o «il dialogo tra l'ordine e il disordine» va analizzato muovendo sempre in primo luogo dalla prospettiva dell'osservatore (o «concepire») che si trova a tessere le fila di questo strano dialogo. Il problema – come vedremo – non è estraneo a Deleuze, che pure si interroga sullo statuto della soggettività nel paesaggio metafisico del «caosmo». Ma il rapporto, sottile e delicato, tra il pensiero di Deleuze e quello di Morin meriterebbe senz'altro un approfondimento a parte.

« È utamantico nell'intendimento ed è per rallegramente che si attualizza la matrice, ma anche il pensiero scientifico capace di penetrarla con proposizioni » (c. DELUZE e F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?* 2<sup>a</sup> ed., p. 112). Quella di Deleuze e in tal senso una difesa della scienza, è una forma di realismo scientifico: le regolarità (le leggi) che la scienza descrive e decifra sono realtà (leggi) che essa riscontra oggettivamente nella realtà.

re uno che sta al centro di *La piega*, domandiamoci semplicemente: esiste il caos in senso metafisico? Vale a dire: esiste il caso? Esiste qualcosa di oggettivamente e assolutamente casuale, tale da indurci a parlare di un'isola, per quanto piccola, di caoticità? Come visto, la scienza del caos lotta contro questa possibilità. Mentre la metafisica del caos teorizza appunto questo: teorizza cioè l'evento – è una filosofia dell'evento. Ma «che cos'è un evento?» Proviamo a dare una risposta diversa da quella offerta da Deleuze nell'omonimo capitolo di *La piega*, che serva ad illustrarne il senso. Un evento è una smagliatura del Mondo. Un evento, se è davvero tale, è un caso, è qualcosa di totalmente imprevedibile e totalmente accidentale, che smaglia ogni rete, ogni trama di necessità che tiene assieme un Mondo. Perché parliamo di Mondo infatti? Perché presupponiamo sempre, anche quando non ci chiamiamo Einstein, che Dio non giochi a dadi, ossia che esista un Mondo, un Universo, un Cosmo, la cui unità e consistenza è data da un insieme di leggi o regolarità che tengono assieme e uniformano il mondo, *un* mondo. Un evento, invece, è una singolarità assoluta, ossia qualcosa che non si lascia ricondurre a un universale, a un genere, a una legge, a un ordine. Basta dunque un solo evento a confutare l'esistenza del Mondo. E l'evento è appunto questo: è la prova che il Mondo non esiste.

Torniamo allora alla domanda di prima: esiste l'evento? Esiste il caso? Senza dubbio, per Deleuze, non esiste che questo. Ecco perché cita Nietzsche e Mallarmé, ecco perché leggiamo in *La piega* che:

Nietzsche e Mallarmé ci hanno offerto la rivelazione di un Pensiero-mondo che effettua un lancio di dadi. Ma per loro si tratta di un mondo senza principi, di un mondo che ha perso tutti i suoi principi: per questo il lancio dei dadi si configura infine come la potenza di affermare il Caso, di pensare tutto il caso, che non è affatto un principio, bensì l'assenza di ogni principio. Il loro lancio di dadi restituisce all'assenza o al niente ciò che scaturisce dal caso, ciò che ha la presunzione di sfuggirvi.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Vedi *infra*, p. 111.

Ma chi ci dice che il caso esiste veramente? Donde traiamo questa certezza? La traiamo – è questa la risposta prevalente di Deleuze – dall'arte. Il cinema, ad esempio, il cinema di cui parla Deleuze nel libro sul cinema, il cinema *per come egli ne parla*, ci mostra, ci dà a vedere appunto l'esistenza del caso (vale a dire dell'evento). Non volendo ripetere argomenti che si possono andare a leggere direttamente in quel saggio, ci limitiamo a segnalare che un film recente, *Smoking/No smoking*, di un cineasta molto amato da Deleuze, Alain Resnais, – film che il filosofo non ha avuto il tempo di vedere, – sembra fatto apposta per *dimostrare* la sua tesi (una biforcazione continua di casi, di eventi, che danno luogo a mondi differenti, divergenti, confutando l'idea stessa di un Mondo tenuto assieme dalla necessità).

L'arte, il cinema, un certo cinema, non è però l'unica risposta possibile all'interrogativo precedente: chi ci garantisce che il caso esiste? Poiché garanzie in tal senso ci vengono offerte pure dalla scienza, e in particolare da un testo che Deleuze sicuramente conosceva, un testo che aveva suscitato grande scalpore all'epoca della sua pubblicazione e che tutti avevano letto negli anni Settanta (un testo da cui ripartiranno anche Prigogine e Stengers accingendosi a scrivere *La nuova alleanza*)<sup>30</sup>. Parliamo di *Il caso e la necessità*, in cui l'autore, Jacques Monod, un illustre biologo, sosteneva che l'evoluzione è il frutto dell'azione combinata del caso e della necessità, precisando che la «casualità» in questione non andava intesa come una confessione di ignoranza, bensì come una constatazione di fatto. Scrive Monod:

È bene forse insistere sul fatto che, sostenendo la *casualità* della sequenza degli amminoacidi in un polipeptide, non si contesta affatto la propria ignoranza, ma si esprime una constatazione di fatto. [...] Supponiamo di avere un mazzo di carte da gioco su cia-

<sup>30</sup> La «nuova alleanza» di Prigogine e Stengers dovrebbe andare a sostituire la «vecchia alleanza» tra l'uomo e la natura, di stampo animistico-religioso, infranta – secondo Monod – dalla scienza moderna.

scuna delle quali sia impresso il nome di un amminoacido e che, in questo mazzo di 200 carte, sia rispettata la proporzione *media* di ciascun amminoacido. Dopo aver mescolato le carte, si otterranno sequenze a caso che nulla consentirebbe di distinguere dalle sequenze effettivamente osservate nei polipeptidi naturali<sup>31</sup>.

Anche in questa prospettiva, la necessità è generata spontaneamente dal caso, dal caos, o dalla singolarità di certi eventi.

C'è infine un terzo modo, prettamente filosofico, di rispondere al quesito: esiste davvero il caso? Ed è quello di chiedersi se esiste il Mondo. Se il Mondo esiste, infatti, non esistono eventi nel senso in cui ne parla Deleuze. Se il Mondo esiste davvero, esiste allora una trama, una struttura, un'ossatura *unitaria* del Mondo, che lo rende Uno, che raccoglie e ordina ogni fenomeno dentro una certa amatura di regole e leggi. E basta un solo evento, una sola *singolarità* che cada al di Fuori di questa struttura, o che non risponda a questa necessità, perché il Mondo crolli. Ma esiste il Mondo? Il Mondo è davvero Uno? Il Mondo è davvero un libro scritto tutto con gli stessi caratteri, quasi fosse l'opera di un solo Creatore<sup>32</sup>? Per dimostrarlo, bisognerebbe ovviamente che la scienza riuscisse a spiegarci tutto del mondo, o il Mondo come un solo tutto, come un Uno-Tutto, poiché soltanto questo ci consentirebbe di escludere l'esistenza di eventi che non rispondono ad alcuna necessità, ad alcuna regola, ad alcuna legge, o di singolarità che cadono al di Fuori di qualsiasi (necessità, legge, regola) universale. Ma fino ad oggi la scienza,

malgrado i suoi sfolgoranti successi, non è riuscita in una simile impresa. La scienza, certo, tende sempre a universalizzare, o a legiferare sui fenomeni che prende in esame. E questo il senso, è questa la direzione dell'impresa scientifica: riportare all'unità (di una legge, di una regola, di una classificazione) la varietà dei fenomeni. La scienza, dunque, postula l'unità dei fenomeni. *La scienza postula l'esistenza di un Mondo, di una Natura, di un Cosmo*. E questo postulato è alla base dell'impresa scientifica. La scienza postula che il Mondo sia un immenso libro scritto tutto con le stesse lettere, con lo stesso alfabeto, frutto (ipotetico o reale) della mente di un unico Autore. La scienza lotta contro il caos, per salvare il Mondo dal caso, anche se in questa lotta è costretta a confrontarsi spesso con l'esistenza oggettiva del caso (come capita a Monod). Ma il postulato dell'impresa scientifica non è dimostrato. *È un postulato teologico: è il postulato dell'Uno*. Il che spiega, secondo Deleuze, «il rapporto passionale della scienza con la religione, che balza agli occhi in tutti i tentativi di uniformazione e di universalizzazione scientifica, alla ricerca di una legge unica, di una forza unica, di un'unica interazione»<sup>33</sup>. Il postulato della scienza è in pratica un postulato metafisico. E il postulato del Cosmo (che lascia sempre aperta la porta a un Architetto del cosmo). E come tale, sul piano metafisico cioè, esso non vale più di qualsiasi altro postulato o di qualsiasi altra ipotesi. Dell'ipotesi del caos, per esempio, o dell'ipotesi – a voler essere ancora più precisi – del «caosmo».

### Il caosmo.

Cerchiamo allora, prima di tornare a *La piega*, di passare velocemente in rassegna alcune proprietà metafisiche del caos. Daremo di seguito alcune indicazioni che non si ritrovano tali e quali negli ultimi testi di Deleuze, ma ci

<sup>31</sup> J. MONOD, *Il caso e la necessità* (1970), trad. it. di A. Busi, Mondadori, Milano 1997, pp. 90-91. Quando Deleuze parla all'inizio di *La piega* dei «ripiegamenti della proteina globulare», è facile intuire tra le righe la lettura di questo celebre saggio di Monod (che non parla d'altro), riconfermata qualche anno dopo da una citazione diretta in *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., p. 124.

<sup>32</sup> «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche...» (G. GALILEI, *Il Saggiatore*, a cura di L. Sossio, Feltrinelli, Milano 1992, p. 38).

<sup>33</sup> G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., pp. 118-19.

sembrano coerenti con le sue riflessioni e utili, forse, a inquadrarle e comprenderle meglio.

1) Il caos sfugge alla classica partizione metafisica essere/nulla: il caos è tra i due, *o è i due*. Il caos è l'essere ed è il nulla. È il nulla poiché non possiamo dire che cosa sia il caos: è l'informe, l'infinito, l'impensabile, che dista ogni consistenza del pensiero. Ed è l'essere perché è, pur non essendo nulla d'essente (per usare una terminologia heideggeriana). Non soltanto, ma il caos è l'essere/nulla che genera spontaneamente l'essente (il che ci proietta ben oltre Heidegger). Il caos genera infatti, come abbiamo visto poc' anzi, un cosmo *o più cosmi*, genera un mondo *o più mondi* – altrettante isole di uniformità e regolarità immerse in un mare di difformità e irregolarità. Ed il caos è, in tal senso, il «virtuale» che genera spontaneamente «l'attuale» (per usare una terminologia più strettamente deleuziana).

2) Il caos sfugge alla classica partizione metafisica finito/infinito: il caos è tra i due, *o è i due*. Il caos è il finito ed è l'infinito. E il finito poiché il caos finisce: finisce là dove si generano spontaneamente dal caos bolle di regolarità, bolle di legalità, mondi avvolti e bagnati dal mare del caos. Ed è l'infinito poiché noi non possiamo determinare l'intero perimetro del caos: sarebbe come determinare il perimetro del mare sommando il perimetro delle sue diverse isole. Il caos è dunque finito e infinito. È l'infinito che genera il finito, tanti mondi finiti, in cui si scompone quello che un tempo chiamavamo il Mondo. Quella di Deleuze si profila così, non come una cosmologia (un discorso su com'è fatto il cosmo, che presuppone l'esistenza di un unico Cosmo), ma come una cosmogonia (un discorso sulla generazione di più cosmi, di più mondi, che escono dal caos e vi ritornano, *finiscono* nel caos, seguendo quegli strani movimenti di territorializzazione/deterritorializzazione di cui Deleuze parla sovente).

3) Il caos non è numerabile: detto altrimenti, il caos non è un concetto matematico (o logico), bensì metafisico. Il caos non si può contare. Come dice *La piega*, il caos

è un puro *Mary*, una «pura diversità disgiuntiva». Il caos non è Uno, bensì la differenza *incalcolabile* tra un evento e l'altro, o lo «iato» (*Che cos'è la filosofia?*<sup>34</sup>), la divergenza stessa tra le singolarità. Per chiarire meglio questo punto, apriamo una breve parentesi. Esistono modelli matematici, come l'insieme di Mandelbrot o i cosiddetti universi-giocattolo, capaci di generare figure geometriche che si differenziano all'infinito, senza mai riprodurre la stessa configurazione (nell'insieme di Mandelbrot cade il principio di autosomiglianza su scale diverse; gli universi-giocattolo sono insiemi aperiodici e non-ricorsivi)<sup>35</sup>. Possiamo dire che tali modelli ci fanno vedere il caos di cui parla Deleuze? Ovviamente no, perché la metafisica di Deleuze non è svolta in termini matematici (al contrario di quella di Leibniz). Quei modelli sono il frutto di calcoli (insieme di Mandelbrot) o di insiemi di regole (che rendono perfettamente deterministico il comportamento di un universo-giocattolo). Mentre il caos metafisico di Deleuze è *l'irregolare e l'incalcolabile*. Detto altrimenti, quando Deleuze parla di «biforcazioni», ad esempio, ha senz'altro in mente il concetto matematico di biforcazione (da May a Thom), ma tende sempre a trasporre il discorso sul piano metafisico, là dove non vale più alcun calcolo, là dove non sussiste più alcuna regola, e la biforcazione matematica si trasforma in una biforcazione metafisica (ecco allora *Il giardini dei sentieri che si biforcano* di Borges). Questo, riportando il discorso sul piano prettamente filosofico, spiega un paio di cose. Primo, perché Deleuze prenda le distanze dai «discepoli di Wittgenstein» (cioè dalla filosofia analitica). Non si tratta di un'antipatia preconcetta, o di semplice disinteresse. Si tratta di un preciso dissidio teorico. Molti ricorderanno la celebre risposta di Quine all'eterno interrogativo: che cosa esiste? «Tutto esiste»,

<sup>34</sup> Cfr. J. GLEICK, *Caos* cit., pp. 217-25; R. PENROSE, *La mente nuova dell'imperatore* (1989), trad. it. di L. Sosis, Rizzoli, Milano 1997, pp. 109-15, 131-33, 170-89; D., *Il grande, il piccolo e la mente umana* (1999), trad. it. di N. Notarianni, Raffaello Cortina, Milano 2000, pp. 120-24.

dove tutto sta a significare tutto quanto cade sotto un (qualsiasi) quantificatore logico. Ebbene, se il caos esiste, secondo Deleuze, ciò che non possiamo più dire è appunto che «Tutto esiste», poiché il caos non è numerabile, ossia non è quantificabile. Secondo, capiamo a questo punto il motivo profondo, e la vera originalità, dell'anti-platonismo di Deleuze. Non si tratta solo di prendersela con l'Idea, o col mondo vero celato dietro il mondo delle semplici apparenze. Se così stessero le cose, Deleuze non direbbe nulla di nuovo, non farebbe che ripetere argomenti abusati. Mentre il suo è in realtà un attacco più incisivo e insidioso (di cui sono reperibili diverse tracce in *La piega*) all'idea, squisitamente platonica, che il mondo abbia un'ossatura matematica. Quest'idea non è in sé matematica, bensì filosofica (ed è un'idea che percorre l'opera di Leibniz). E l'idea che gli oggetti matematici esistano nella realtà e strutturino la realtà. E l'idea che la matematica tenga assieme la realtà, ovvero il Mondo, sostituendone l'unità e l'armatura profonda. Ed è un'idea che Deleuze, approdato sulle rive del caos metafisico, non può far altro che ricusare.

### *Soggettività e libertà (La piega).*

Detto questo, è facile intuire come Leibniz si nasconda dietro l'angolo. Ed è facile intuire come Deleuze, in un certo senso, *passi attraverso* Leibniz, rivoltando come un guanto la sua filosofia. La rilettura deleuziana è infatti orientata per un verso a ricostruire la metafisica di Leibniz, per l'altro a smontarla, a scomporla, a mandarla letteralmente in frantumi, privandola del suo postulato teologico: l'ipotesi di un Dio e l'ipotesi – associata e conseguente alla prima – di un Mondo. Si tratta di una sorta di esperimento filosofico: che cosa diventa la metafisica di Leibniz, la metafisica del migliore dei mondi possibili, se svitiamo via da essa l'ipotesi Dio? Diventa una metafisica del caos, che porta direttamente a *Che cos'è la filoso-*

*fia?*, una metafisica in cui il Mondo è divelto al suo interno da serie divergenti, da eventi, da «impossibili» che percorrono lo stesso Mondo (invece di distribuirsi in tanti mondi impossibili e tra loro paralleli, tra i quali Dio sceglie il migliore) confutando così l'esistenza stessa di un Mondo. Deleuze lo ribadisce a più riprese: quello di Leibniz (e del Barocco in generale) è uno degli ultimi grandi tentativi di salvare il Mondo, la Ragione, l'Ordine, prima che il nichilismo irrompa definitivamente sulla scena della nostra cultura. Ma la novità di Deleuze, la sua vera originalità rispetto a tutti gli altri esponenti del nichilismo, è che egli non si limita a interpretare il crollo del Mondo in termini storici e culturali, per offrire invece un quadro metafisico dello svanire del Mondo. Non è un Mondo storico a decomporre in una pluralità di mondi o di orizzonti storico-culturali, senza più un centro, ma è il Mondo stesso, il Mondo reale a perdere il centro (vale a dire la sua unità e coesione) nella metafisica del caos. Ecco perché alla fine, pur prendendo le distanze da Leibniz, Deleuze afferma che noi restiamo (assieme a lui) comunque leibniziani. Perché il neo-barocco o il neo-leibnizianesimo, la nuova nomadologia che viene a duplicare la monadologia, resta ancora una forma di pensiero metafisico, assai vicina – nel suo spirito altamente speculativo – alla filosofia di Leibniz. Pur abbandonando l'ipotesi Dio, o il postulato teologico della metafisica classica, è possibile, *e forse doveroso*, continuare a svolgere e proporre un discorso metafisico. Poiché è in questo modo che, se non possiamo più salvare il Mondo, possiamo almeno salvare la nostra libertà. Questo, come dicevamo all'inizio, è il problema di Deleuze. Questo è l'interrogativo silenzioso che risuona in ogni sua pagina. Ed eccoci arrivati infine all'ultima risposta: a questo serve in fondo la metafisica del caos, a salvare la libertà dell'uomo. Ma come?

*La libertà è il caos, cui il pensiero è immanente.* La risposta di Deleuze è formulata con chiarezza in *Che cos'è la filosofia?* e già si delinea in *La piega*, attraverso una rilettura a contropelo di Leibniz. Il pensiero, afferma Deleuze

in entrambi i testi, è percorso da velocità infinite. E ormai sappiamo come tradurre questa definizione, che equivale alla seguente: il pensiero è percorso dal caos. Il pensiero del fuori è il pensiero del caos, di un caos che insidia ogni consistenza del pensiero, di un caos che il pensiero cerca sempre di ricondurre all'ordine.

Noi chiediamo solo un po' d'ordine per proteggerci dal caos. Nulla è più doloroso, più angosciante di un pensiero che sfugge a se stesso, di idee che fuggono, che spariscono non appena abbozzate, già rose dall'oblio o precipitare in altre che neppure riusciamo a controllare<sup>35</sup>.

Ma l'ordine che il pensiero cerca di scorgere nel caos è un ordine che il pensiero semplicemente *sovrappone* al caos, o è un ordine che si genera spontaneamente dal caos e che genera così ordine nel pensiero stesso? Da Kant in poi, la filosofia ha scelto di solito la prima soluzione (e l'arghissima parte della filosofia contemporanea non è che una variante della filosofia kantiana). Mentre Deleuze, sulle orme di Leibniz e in una prospettiva apertamente metafisica, sceglie la seconda. Il caos genera ordine, genera *spontaneamente* isole di regolarità, genera forme dall'informe. Ed è proprio questo a consentire al pensiero di regolarsi, di ordinarsi, o di assumere una forma che lo protegge dall'informe. Quello di Deleuze è un realismo metafisico radicale, di cui non ci sono equivalenti nella filosofia recente.

Non ci sarebbe un po' d'ordine nel pensiero se non ce ne fosse anche nelle cose o negli strati di cose, *sotto forma di anti-caos oggettivo*<sup>36</sup>.

Dunque, il pensiero è percorso dal caos, ma si ordina o assume un certo ordine in funzione di quel po' d'ordine che trova nelle cose stesse. Il pensiero non interpreta, non proietta alcunché (alcun *a priori*, alcuna categoria trascendentale, alcuno schema concettuale eccetera) sulle cose, non

assegna un *proprio* ordine alle cose. Non c'è nessuna dicotomia pensiero/realtà o pensiero/essere nella filosofia di Deleuze (il che spinge la sua filosofia in un'orbita distante da gran parte della filosofia contemporanea). Il pensiero trae il proprio ordine direttamente dalle cose. E questo spiega alcune tesi a prima vista paradossali, e tuttavia cruciali, della metafisica del caos e più direttamente di *La piega*.

1) *Il punto di vista (la monade)*. È una delle acquisizioni maggiori del libro su Leibniz: il punto di vista descrive la natura della soggettività per come essa si profila nella metafisica del caos. Il soggetto è semplicemente un punto di vista sulle cose, un punto di vista, una prospettiva o un certo ordine nella disposizione delle cose che è generato dalle cose stesse, dalle isole d'ordine, dalle forme che affiorano *spontaneamente e oggettivamente* dall'informe. In tal senso, la soggettività si profila come una pura ricettività. L'essenza della soggettività è la mera «contemplazione» delle cose. Il soggetto è in sostanza l'ultimo anello di una catena che va dal caos all'ordine, a una zona d'ordine, e da quest'isola d'ordine a una superficie di ricettività, che è il soggetto (una «forza non attiva», la definisce Deleuze in *La piega*). Ogni volta che c'è «soggetto» c'è un'isola d'ordine, c'è un cosmo. E ad ogni soggetto, ad ogni punto di vista corrisponde un certo ordine, un certo cosmo. Non esiste dunque il Mondo, un mondo unico e universale, non esiste l'Universo, bensì tanti mondi, tante isole di regolarità avvolte e bagnate dal mare del caos, isole che creano altrettanti punti di vista o altrettante «forme» di soggettività. Ecco il senso della rilettura deleuziana della monadologia di Leibniz. Il soggetto (la monade) non è più un *sub-iectum*, non è più qualcosa che sta sotto il Mondo, non è più l'Unità soggiacente al reale che lo trasforma in Mondo, ma è un *super-iectum*, qualcosa che «sorvola» rasoterra il paesaggio del reale, ricevendolo, registrandone, «contemplandone» passivamente le forme, che si generano spontaneamente dall'informe.

2) *La soggettivazione*. La «forma» del soggetto, la forma-soggetto, è allora in continua evoluzione. Se non vi so-

<sup>35</sup> G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?* cit., p. 189.

<sup>36</sup> *Ibid.*

no forme stabili nel reale, forme, essenze, idee che strutturano il reale, conferendogli coerenza e unità, se il reale è un «caosmo», ossia un continuo andirivieni tra il caos e l'ordine, il soggetto, vale a dire la superficie di ricettività di questo andirivieni, non è una forma stabile, una forma nel senso aristotelico del termine, ma una forma che si forma e si deforma di continuo. *E una forma in perenne formazione*. In altri termini, non possiamo più parlare di soggetto, ma possiamo parlare soltanto di «soggettivazione». Ecco il senso della polemica insistente con la *Gestalttheorie* e il motivo del riferimento a Raymond Ruyer. Con onestà, Deleuze riconosce infatti che Ruyer è uno dei primi filosofi, o forse il primo in assoluto, ad aver parlato di soggettivazione, vale a dire di un soggetto in continua formazione. E Ruyer ad aver interpretato (prima di Deleuze e prima di Foucault) la soggettività in termini di forma, *di una forma in continua formazione*, che Ruyer definisce anche «forma vera». Ed è Ruyer a disegnare il profilo di una tradizione Leibniz-Whitehead (-Ruyer), di cui Deleuze si dichiara in qualche modo erede. In Ruyer, tuttavia, il tentativo di slacciare completamente il concetto di forma dai suoi echi aristotelici, il tentativo di pensare fino in fondo la forma *come formazione* senza cadere subito nella trappola del finalismo, o della forma intesa come causa finale del processo, riesce solo a metà. E Deleuze, con la sua metafisica del caos, ritiene appunto di aver trovato una soluzione più elegante del problema. (Il problema della causa finale assume in Ruyer il nome di «verticalismo», una nozione che percorre anche alcune pagine di *Che cos'è la filosofia?*)<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. R. RUYER, *La genèse des formes vivantes*, Flammarion, Paris 1958, pp. 217-63. Il nome del medico e biologo tedesco Viktor von Weizsäcker potrebbe forse arricchire la tradizione del leibnizianesimo contemporaneo sommaramente delineata da Deleuze. Weizsäcker è infatti autore della celebre opera *Der Gestalttheoretiker* (1940), tradotta in francese da Foucault e senz'altro nota a Ruyer. E la teoria del *Gestalttheoretiker* sarà da lui stesso presentata in seguito come una forma di neo-leibnizianesimo; cfr. V. VON WEIZSÄCKER, *Anonimi* (1946), in id., *Filosofia della medicina*, trad. it. di L. Bottani e G. Massazza, Guerini, Milano 1990, pp. 177-216.

3) *Il setaccio*. È un altro degli snodi capitali di *La piega*. Se il pensiero è percorso da velocità infinite che rallentano, coagulandosi in forme passeggerie, in forme in continua evoluzione; se il pensiero consiste sempre in un certo ordine, in una certa prospettiva, in una certa configurazione delle cose; come può il pensiero scorgere davvero il caos, che sfida invece ogni «consistenza» del pensiero, o che tende a dilagare ogni «forma» di pensiero? Questo interrogativo ci conduce direttamente a una distinzione, che lo stesso Deleuze compie, tra evento e caos. *L'evento è l'indice del caos*. In altri termini, il pensiero non può mai cogliere, non può pensare il caos (il caos, il Fuori, come già leggevamo nel libro sul cinema, è l'impossibile o l'impossibilità del pensiero che il pensiero stesso è). Ciò che il pensiero coglie, dunque, sono semplicemente indizi, tracce, spie del caos. Ed è questo «l'evento». L'evento non è il caos, ma un indice del caos. Ecco perché *La piega* distingue il caos, la pura «moltiplicità caotica», dall'evento, dalla «singolarità qualunque». Tra il pensiero e il caos c'è sempre un filtro, c'è come un «setaccio», che non è un *a priori* del pensiero, ma quella certa prospettiva, quel certo punto di vista sulle cose da cui il pensiero stesso affiora. Ragion per cui, il pensiero non accede mai direttamente al puro caos, ma solo a singole effrazioni del suo punto di vista: eventi, casi, singolarità che fuoriescono dal caos, «pur differendone assai poco» come lo stesso Deleuze sottolinea. Sono appunto queste «singolarità qualunque» (un termine che di lì a poco Giorgio Agamben avrebbe portato alla ribalta, in tutt'altro contesto teorico)<sup>38</sup> a passare il filtro del setaccio. Ed è grazie ad esse che il pensiero *tocca* il caos: sono esse a tracciare la linea della piega che congiunge e disgiunge il caos (Fuori) e il pensiero (Dentro).

Ma che cosa scopre il pensiero quando si imbatte in queste singolarità, ossia quando il Fuori (il caos) si *piega* nel Dentro (il pensiero)? Scopre in fondo quel che vole-

<sup>38</sup> Cfr. G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990.



va scoprire fin dall'inizio, scopre la propria *libertà*. Il pensiero, cioè, non è soltanto contemplazione, o meglio non è una contemplazione immobile di forme altrettanto immobili che costituiscono la struttura, l'ossatura di un solo Mondo, di un Mondo coeso e unitario. Il pensiero, proprio in quanto è pura ricettività, è percorso dal caos, da velocità infinite che forzano incessantemente le linee, i confini, le frontiere, che il pensiero registra nel reale. Il pensiero è in continua vibrazione, poiché questa vibrazione attraversa e scompone senza posa il reale stesso. Il pensiero è libero, è un pensiero in cammino, sempre in movimento, è un pensiero «nomade», perché è *immanente al caos*. Ed il caos è *Il piano di immanenza* che non si può pensare, che è Dentro e Fuori del pensiero, che attraversa e *libera* il pensiero stesso. Il pensiero, la soggettività, trae dunque la propria instabilità, quell'instabilità che lo rende nomade e libero, da un'instabilità inscritta nel reale, inscritta nel «caosmo». E questa instabilità si disegna sui bordi del pensiero e della soggettività come un'aura di libertà, come un alone di indeterminazione e imprevedibilità che circonda il pensiero, passo dopo passo, inducendo Deleuze a parlare di una continua «creazione» dei concetti – creazione, creatività, che viene a coincidere con la nostra *libertà*, e con la libertà della filosofia, o meglio ancora con la libertà dell'uomo ricondotta alla libertà della creazione filosofica.

Ovviamente, a questo punto, ci sarebbe molto da discutere. Ci sarebbe da chiedersi, sul piano storiografico, quale sia il debito di Deleuze nei confronti di un altro filosofo francese, Gilbert Simondon, che Deleuze cita sovente. Simondon, infatti, sviluppa negli anni Sessanta un modello di realismo metafisico assai simile a quello di Deleuze, basato sui concetti di metastabilità e di transduzione, in cui René Thom ha perfino intravisto di recente un *analogon* filosofico (per quanto pallido) dei modelli matematici del caos<sup>39</sup>. Ci sarebbe da chiedersi, sul piano de-

<sup>39</sup> Cfr. G. SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Presses

gli sviluppi teorici, fino a che punto il tentativo o la *tentazione* ricorrente di Deleuze (vedi il libro sul cinema e *Che cos'è la filosofia?*) di far precipitare il discorso sulla soggettività in un discorso sul cervello, scorrendo appunto nel cervello la sede dei movimenti caotici (nel senso metafisico del termine) che *liberano* il pensiero, sia davvero un tentativo fertile (non è detto che non lo sia, non è scontato che lo sia). Ci sarebbe da chiedersi se questa libertà cieca del pensiero che Deleuze ha in mente, questa libertà che non sceglie nulla, che sceglie solo di scegliersi, restando priva di qualsiasi orientamento (è la stessa libertà folle di cui parla Foucault negli ultimi anni)<sup>40</sup> ci offra un concetto davvero soddisfacente di libertà. E ci sarebbe da chiedersi, sulla scia di tutto questo, se negli ultimi testi di Deleuze non si celino altre piste di ricerca, vene sotterranee di riflessione e approfondimento della metafisica del caos, che conducono ad approdi differenti. Il che però ci condurrebbe troppo oltre, ben oltre *La piega* senza dubbio, e forse addirittura oltre Deleuze.

DAVIDE TARIZZO

Universitaires de France, Paris 1964; R. THOM, *Morphologie et individuaton*, in AA.VV., *Gilbert Simondon. Une pensée de l'individuation et de la technique*, Albin Michel, Paris 1994, pp. 100-112 (in particolare p. 102).

<sup>40</sup> Cfr. D. TARIZZO, *Il pensiero libero* cit., pp. 163-76.

LA PIEGA

Parte prima  
*La piega*

## Capitolo primo

### I ripiegamenti della materia

Il Barocco non connota un'essenza, ma una funzione operativa, un tratto. Il Barocco produce di continuo pieghe. Non è una novità assoluta: si pensi a tutte le pieghe provenienti dall'Oriente, o alle pieghe greche, romane, romaniche, gotiche, classiche... Ma il Barocco curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito. Per prima cosa il Barocco diversifica le pieghe, seguendo due direzioni, due infiniti, come se l'infinito stesso si dislocasse su due piani: i ripiegamenti della materia e le pieghe nell'anima. In basso, la materia è ammassata in un primo genere di pieghe, ed è poi organizzata in un secondo genere di pieghe, nella misura in cui le sue diverse parti costituiscono altrettanti organi «piegati in maniera differente e più o meno sviluppati»<sup>1</sup>. In alto, invece, l'anima canta la gloria di Dio, percorrendo le sue stesse pieghe senza mai giungere a svilupparle interamente, «poiché esse vanno all'infinito»<sup>2</sup>. Un labirinto è detto molteplice, in senso etimologico, poiché ha molte pieghe. Il molteplice non è soltanto ciò che ha molte parti, ma è anche ciò che risulta piegato in molti modi. E un

<sup>1</sup> G. W. LEIBNIZ, *Système nouveau de la nature et de communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'âme et le corps* (1695) [trad. it. *Nuovo sistema della natura e della comunicazione delle sostanze e dell'unione tra l'anima e il corpo*, in *Id., Scritti filosofici*, 2 voll., Utet, Torino 1967-68, vol. I, p. 193].

<sup>2</sup> *Id.*, *Principes de philosophie ou Monadologie* (1714) [trad. it. *I principi della filosofia*, in *Id., Scritti filosofici cit.*, p. 293]. Vedi anche *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison* (1713) [trad. it. *Principi della natura e della grazia fondati sulla ragione*, *ibid.*, p. 280].

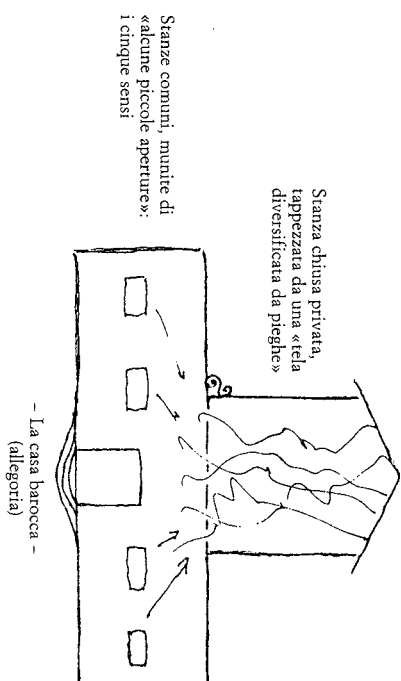
labirinto si ritrova, per l'appunto, ad ogni piano: il labirinto del continuo nella materia e nelle sue parti, il labirinto della libertà nell'anima e nei suoi predicati<sup>3</sup>. Se Cartesio non è riuscito a districarsi in essi, è perché ha cercato il segreto del continuo in percorsi rettilinei, e il segreto della libertà nella rettilineità dell'anima, ignorando tanto le inclinazioni dell'anima quanto le curvature della materia. Occorre dunque una «crittografia» capace a un tempo di enumerare la natura e di decifrare l'anima, capace di penetrare nei ripiegamenti della materia e di leggere al contempo nelle pieghe dell'anima<sup>4</sup>.

Di sicuro, i due piani comunicano tra loro (e per questo il continuo risale dentro l'anima). Ci sono anime in basso, sensitive, animali, così come esiste un piano basso delle anime, avvolte, avviluppate nei ripiegamenti della materia. Quando constateremo che nelle anime non ci possono essere finestre affacciate sull'esterno, saremo costretti ad ammetterlo, almeno inizialmente, solo per le anime in alto, per le anime razionali, salite al piano superiore («elevazione»). Questo piano è senza finestre: è una camera o un cubicolo oscuro, adorno soltanto di una tela tesa e «diversificata da pieghe», come un derma messo a nudo. Tali pieghe, corde o parti elastiche, presenti sulla tela opaca, che rappresentano le nostre conoscenze innate, entrano però in azione su sollecitazione della materia. E la materia, infatti, a scatenare «vibrazioni o oscillazioni» all'estremità inferiore delle corde, attraverso «alcune piccole aperture» che si trovano al piano inferiore. Leibniz mette quindi in scena un grande allestimento barocco, tra il piano inferiore munito di finestre, e il piano su-

<sup>3</sup> *Id.*, *De libertate*, in *Nouvelles lettres et opuscules de Leibniz*, a cura di A. Foucher de Careil, Paris 1858.

<sup>4</sup> Sulla crittografia come «arte d'inventare la chiave di una cosa avviluppata», cfr. il frammento di Leibniz sull'*ars combinatoria*, in *Opuscules et fragments inédits de Leibniz*, a cura di L. Couturat, 1903. Cfr. anche *Id.*, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [trad. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in *Id.*, *Scritti filosofici* cit., vol. II, p. 631: i ripiegamenti della Natura e i «darapti»].

periore, cieco e chiuso, ma per contro risonante, come una sala da musica capace di tradurre in suoni i movimenti visibili in basso<sup>5</sup>. Certo, si obietterà, queste poche linee non esprimono il pensiero di Leibniz, ma accentuano al massimo la sua possibile convergenza con quello di Locke. Tuttavia, riusciamo così a rappresentarci un aspetto sempre sottolineato da Leibniz, ossia la corrispondenza, e perfino la comunicazione, tra i due piani, tra i due labirinti, tra i ripiegamenti della materia e le pieghe nell'anima. Una piega tra le due pieghe? La stessa immagine, quella delle venature del marmo, viene comunque utilizzata in entrambi i casi, anche se con sfumature differenti: talvolta le venature rappresentano i ripiegamenti della materia che avvolgono i viventi catturati nella massa, tanto che un pavimento in marmo finisce per assomigliare a un lago ondoso, popolato di pesci; talvolta, invece, le venature corrispondono alle idee innate dell'anima, simili a figure ripiegate o a statue appena sbazzate ed ancora intrappolate nel blocco di marmo. La materia è marmorizzata, l'anima è marmorizzata, anche se in due modi differenti.



<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 272. In questo libro, Leibniz «riscrive» i *Saggi* di Locke: se però Locke parlava di camera oscura, non parlava affatto di pieghe.

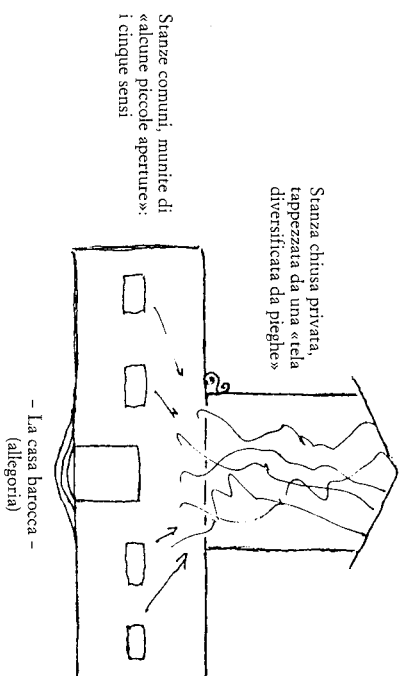
labirinto si ritrova, per l'appunto, ad ogni piano: il labirinto del continuo nella materia e nelle sue parti, il labirinto della libertà nell'anima e nei suoi predicati<sup>3</sup>. Se Cartesio non è riuscito a districarsi in essi, è perché ha cercato il segreto del continuo in percorsi rettilinei, e il segreto della libertà nella retitudine dell'anima, ignorando tanto le inclinazioni dell'anima quanto le curvature della materia. Occorre dunque una «crittografia» capace a un tempo di enumerare la natura e di decifrare l'anima, capace di penetrare nei ripiegamenti della materia e di leggere al contempo nelle pieghe dell'anima<sup>4</sup>.

Di sicuro, i due piani comunicano tra loro (e per questo il continuo risale dentro l'anima). Ci sono anime in basso, sensitive, animali, così come esiste un piano basso delle anime, avvolte, avviluppate nei ripiegamenti della materia. Quando constateremo che nelle anime non ci possono essere finestre affacciate sull'esterno, saremo costretti ad ammetterlo, almeno inizialmente, solo per le anime in alto, per le anime razionali, salite al piano superiore («elevazione»). Questo piano è senza finestre: è una camera o un cubicolo oscuro, adorno soltanto di una tela tesa e «diversificata da pieghe», come un derma messo a nudo. Tali pieghe, corde o parti elastiche, presenti sulla tela opaca, che rappresentano le nostre conoscenze innate, entrano però in azione su sollecitazione della materia. E la materia, infatti, a scatenare «vibrazioni o oscillazioni» all'estremità inferiore delle corde, attraverso «alcune piccole aperture» che si trovano al piano inferiore. Leibniz mette quindi in scena un grande allestimento barocco, tra il piano inferiore munito di finestre, e il piano su-

<sup>3</sup> *Id.*, *De libertate*, in *Nouvelles lettres et opuscules de Leibniz*, a cura di A. Foucher de Carell, Paris 1858.

<sup>4</sup> Sulla crittografia come «arte d'inventare la chiave di una cosa avviluppata», cfr. il frammento di Leibniz sull'*ars combinatoria*, in *Opuscules et fragments inédits de Leibniz*, a cura di L. Couturat, 1903. Cfr. anche *Id.*, *Nouveaux essais sur l'entendement humaine* [trad. it. *Novi saggi sull'intelletto umano*, in *Id.*, *Scritti filosofici* cit., vol. II, p. 631: i ripiegamenti della Natura e i «darapti»].

periore, cieco e chiuso, ma per contro risonante, come una sala da musica capace di tradurre in suoni i movimenti visibili in basso<sup>5</sup>. Certo, si obietterà, queste poche linee non esprimono il pensiero di Leibniz, ma accentuano al massimo la sua possibile convergenza con quello di Locke. Tuttavia, riusciamo così a rappresentarci un aspetto sempre sottolineato da Leibniz, ossia la corrispondenza, e perfino la comunicazione, tra i due piani, tra i due labirinti, tra i ripiegamenti della materia e le pieghe nell'anima. Una piega tra le due pieghe? La stessa immagine, quella delle venature del marmo, viene comunque utilizzata in entrambi i casi, anche se con sfumature differenti: talvolta le venature rappresentano i ripiegamenti della materia che avvolgono i viventi catturati nella massa, tanto che un pavimento in marmo finisce per assomigliare a un lago ondoso, popolato di pesci; talvolta, invece, le venature corrispondono alle idee innate dell'anima, simili a figure ripiegate o a statue appena sbazzate ed ancora intrappolate nel blocco di marmo. La materia è marmorizzata, l'anima è marmorizzata, anche se in due modi differenti.



<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 272. In questo libro, Leibniz «riscrive» i *Saggi* di Locke: se però Locke parlava di camera oscura, non parlava affatto di pieghe.

Wolfflin ha messo in luce un certo numero di tratti materiali del Barocco: l'allargamento orizzontale del basso, l'abbassamento del frontone, i gradini bassi e incurvati che si protendono; il trattamento della materia per masse o aggregati, l'arrotondamento degli angoli e lo smussamento delle rette, la sostituzione dell'acanto dentellato con quello arrotondato, l'impiego del travertino per riprodurre forme spugnose, cavernose, o la formazione di vortici che si ingenerano sempre da nuove turbolenze, estinguendosi progressivamente come la criniera di un cavallo o la schiuma di un'onda; la tendenza della materia a travalicare lo spazio, a conciliarsi con il fluido, mentre le stesse acque si ripartiscono in masse<sup>6</sup>.

È stato Huyghens a sviluppare una fisica matematica barocca, incentrata sull'idea di curvatura. E Leibniz non fa che prolungare questa curvatura dell'universo, concentrandosi su altre tre nozioni fondamentali: la fluidità della materia, l'elasticità dei corpi e il meccanismo della molla. Innanzitutto, è assodato che la materia, di per sé, non seguirebbe una linea curva: seguirebbe la tangente<sup>7</sup>. Ma l'universo è come compresso da una forza attiva che imprime alla materia un movimento curvilineo o vorticoso, disegnando una curva che in effetti non possiede una tangente. Grazie alla divisione infinita della materia, la forza compressiva immette poi ogni porzione di materia nelle parti ambienti o circostanti che permeano e al contempo penetrano un corpo dato, determinandone la curvatura. Dividendosi di continuo, le parti della materia formano così piccoli vortici in un vortice, ed in questi altri più piccoli, ed altri ancora negli intervalli concavi dei vortici che si toccano. La materia presenta così una tessitura infinitamente porosa, spugnosa o cavernosa, senza presentare vuoti, ma simile semmai a una caverna nella caverna: ogni corpo, per quanto piccolo, contiene un mon-

do, poiché è percorso da passaggi irregolari, circondato e penetrato da un fluido sempre più sottile. L'insieme dell'universo è simile a «uno stagno di materia nel quale vi sono differenti flutti e onde»<sup>8</sup>. Non si dovrà peraltro concludere, da tutto questo, che la materia, anche quella più sottile, sia perfettamente fluida e possa così perdere la propria tessitura, secondo una tesi che Leibniz attribuisce a Cartesio. L'errore di Cartesio, riscontrabile in diversi campi, è quello di aver creduto che la distinzione reale tra le parti implicasse la loro separabilità: ciò che definisce un fluido assoluto sarebbe allora l'assenza di coerenza o di coesione, vale a dire la separabilità delle diverse parti, che in realtà appartiene solo a una materia astratta e passiva<sup>9</sup>. Secondo Leibniz, invece, due parti di materia realmente distinte possono risultare inseparabili, come dimostra non soltanto l'azione delle parti circostanti, che determina il movimento curvilineo di un corpo, ma anche la pressione delle parti circostanti, che determina la sua durezza (coesione, coesione) o l'inseparabilità delle sue parti. Bisogna pertanto concludere che un corpo ha un grado di durezza così come ha un grado di fluidità, o che un corpo è essenzialmente elastico, poiché la forza elastica dei corpi è l'espressione della forza compressiva attiva che si esercita sulla materia. Quando il battello raggiunge una certa velocità, l'onda diventa dura quanto un muro di marmo. L'ipotesi atomista di una durezza assoluta e l'ipotesi cartesiana di una fluidità assoluta sono viceversa accomunate dallo stesso errore, che consiste nel postulare alcuni *minima* separabili, sia sotto forma di corpi finiti, sia, all'infinito, sotto forma di punti (la linea cartesiana come luogo dei suoi punti, l'equazione analitica puntuale).

È quanto Leibniz spiega in un testo straordinario: un corpo flessibile o elastico possiede ancora parti coerenti

<sup>6</sup> Cfr. H. WOLFFLIN, *Renaissance und Barock* (1888) [trad. it. *Rinascimento e Barocco*, Vallecchi, Firenze 1928].

<sup>7</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. *Prefazione*, pp. 186-87].

<sup>8</sup> Id., lettera a Des Billetes, dicembre 1686, in *Die philosophischen Schriften von G. G. Leibniz*, a cura di C. I. Gerhardt, 7 voll., Berlin 1875-90, vol. VII, p. 452.

<sup>9</sup> Id., *Table de definitions*, in *Opusculs* cit., p. 486. E cfr. *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 352].

che formano una piega, parti che non si separano in parti di parti, ma si dividono all'infinito in pieghe sempre più piccole, che mantengono sempre un certo grado di coesione. Di modo che il labirinto del continuo non si configura come una linea che potrebbe dissolversi in punti indipendenti, come la sabbia fluida che si disperde nei singoli granelli, ma come una stoffa o un foglio di carta che si divide all'infinito in pieghe o si scompone in movimenti curvilinei, ognuno dei quali viene determinato dall'ambiente consistente o costringente. «La divisione del continuo non deve essere considerata come quella della sabbia in granelli, ma come quella di un foglio di carta o di una tunica in pieghe, di modo che si possa formare un'infinità di pieghe, le une più piccole delle altre, senza che il corpo si dissolva mai in punti o in *minima*»<sup>10</sup>. Sempre una piega nella piega, o una caverna nella caverna. L'unità di materia, il più piccolo elemento del labirinto, è la piega, non il punto che non è mai una parte, ma una semplice estremità della linea. Proprio per questo le parti della materia sono masse o aggregati, correlati della forza elastica compressiva. La spiegatura non è dunque il contrario della piega, ma segue la piega fino al formarsi di un'altra piega. «Particelle volte in pieghe» che «una tensione contraria sottopone a sempre nuovi mutamenti»<sup>11</sup>. Pieghe dei venti, delle acque, del fuoco e della terra, e pieghe sotterranee dei filoni nella miniera. Le piegature solide della «geografia naturale» rinviavano dapprima all'azione del fuoco, poi a quella delle acque e dei venti sulla terra, in un sistema di interazioni complesse; e i filoni minerali sono simili alle curvature delle sezioni coniche, ora finendo in cerchio o in ellisse, ora prolungandosi in iperbole o parabola<sup>12</sup>. La scienza della materia prende a modello l'«origami», direbbe il filosofo giapponese, ossia l'arte di piegare la carta.

<sup>10</sup> *Id.*, *Pacilius Philalethi*, in *Opusculi* cit., pp. 614-15.

<sup>11</sup> *Id.*, lettera a Des Billetes, dicembre 1686 cit., p. 453.

<sup>12</sup> *Id.*, *Protogaea* (1685), in *Opera omnia nunc primum collecta*, a cura di L. Dutens, 6 voll., Genève 1768. Sui filoni e le coniche, cfr. cap. 8.

Di qui due conseguenze, che già fanno presagire l'affinità della materia con la vita, con l'organismo. Certo, le pieghe organiche hanno la loro specificità, come testimoniano i fossili. Ma, per un verso, la divisione delle parti nella materia non si attua mai senza una scomposizione del movimento curvilineo o della flessione: lo si constata ad esempio nello sviluppo dell'uovo, in cui la divisione numerica è soltanto il requisito dei movimenti morfogenetici, o dell'invaginazione come ripiegamento. Per l'altro, la formazione dell'organismo rimarrebbe un mistero inattendibile o un semplice miracolo se la materia si dividesse all'infinito in punti indipendenti, mentre diventa tanto più attendibile e naturale se solo si ipotizzano un'infinità di stadi intermedi (già ripiegati) ciascuno dei quali implica già, al proprio livello, una certa coesione – un po' come risulta inattendibile comporre a caso una parola con lettere separate, mentre risulta molto più attendibile farlo con sillabe e con desinenze<sup>13</sup>.

Diventa allora chiaro, in questa prospettiva, perché il meccanismo della materia sia rappresentato dalla molla. Se il mondo è infinitamente cavernoso, se esistono mondi anche nei corpi infinitesimali, è perché esiste «dappertutto una molla nella materia», che non soltanto interviene nella divisione infinita delle parti, ma regola pure la costante progressione nell'acquisizione e nella perdita del movimento, che pur si mantiene entro i limiti di una conservazione della forza. La materia-piega è una materia-tempo, i cui fenomeni sono come la scarica continua di un'«infinità di archibugi a vento»<sup>14</sup>. Ed anche in questo caso si intuisce subito l'affinità della materia con la vita, nella misura in cui si tratta di una concezione quasi mu-

<sup>13</sup> Questo tema sarà sviluppato poi da Willard Gibbs. Leibniz ritiene che Dio non tracci «i primi lineamenti della terra ancora malleabile» senza produrre qualcosa di «analogo alla struttura dell'anima o della pianta» (*Id.*, *Protogaea* cit., cap. 8).

<sup>14</sup> *Id.*, lettera a Des Billetes, dicembre 1686 cit.; e lettera a Bayle, dicembre 1698, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. III, p. 57. Cfr. M. GURROUJ, *Dynamique et métaphysique leibnizienne, suivi d'une note sur le princ-*



scolare della materia, che dappertutto postula l'azione di una molla. Ricordando la propagazione della luce e «l'esplosione nel luminoso», facendo degli spiriti animali una sostanza elastica, infiammabile ed esplosiva, Leibniz volge le spalle al cartesianesimo, si riallaccia alla tradizione di Van Helmont, trae ispirazione dagli esperimenti di Boyle<sup>15</sup>. In breve, dato che piegare non si contrappone a spiegare, piegare significa piuttosto tendere-disendere, contrarre-dilatare, comprimere-espandere (ma non condensare-rarificare, dicotomia che implicherebbe il vuoto).

Anche il piano in basso è dunque fatto di materia organica. Un organismo è caratterizzato da pieghe endogene, mentre la materia inorganica è caratterizzata da pieghe esogene, determinate sempre dal di fuori o dall'ambiente. Così, nel caso del vivente, esiste una piega formativa interiore che si trasforma con l'evoluzione, con lo sviluppo dell'organismo: donde la necessità di una prefazione. La materia organica è tuttavia anche inorganica (e la distinzione tra una materia prima e una materia seconda appare del tutto fuori luogo qui). Organica o inorganica, la materia è sempre la stessa, ma non sono le stesse forze attive ad esercitarsi su di essa. Certo, si tratta ancora di forze materiali o meccaniche, e non c'è modo di far intervenire le anime a questo punto: per il momento, il vitalismo corrisponde a un rigoroso organicismo. Ciò che spiega la piega organica, semmai, sono forze materiali che devono distinguersi dalle precedenti, aggiungersi ad

esse, e che bastano, là dove intervengono, a fare dell'unica materia una materia organica. Leibniz le chiama «forze plastiche», per differenziarle dalle forze compressive o elastiche. Esse organizzano le masse, ma, benché le masse preparino o rendano possibili gli organismi grazie all'azione delle molle, non si passa mai dalle masse agli organismi, poiché gli organi presuppongono sempre le forze plastiche che li preformano, forze che si distinguono dalle forze di massa, al punto che ogni organo nasce da un organo preesistente<sup>16</sup>. Neppure i fossili nella materia si spiegano con la nostra facoltà di immaginazione, come quando vediamo un'effigie di Cristo nelle macchie di un muro, ma rimandano a forze plastiche che passano per organismi un tempo esistiti.

Se le forze plastiche si distinguono, non è perché il vivente ecceda il meccanismo, ma perché i meccanismi non sono a sufficienza macchine. Il torto del meccanismo non è quello di essere talmente artificiale da non poter rendere conto del vivente, ma di non esserlo abbastanza, di non essere abbastanza macchinato. I meccanismi, infatti, sono composti di parti che non sono a loro volta macchine, mentre l'organismo è infinitamente macchinato, è una macchina di cui tutte le parti o tutti i pezzi sono macchine, una macchina che viene soltanto «trasformata dalle differenti pieghe che subisce»<sup>17</sup>. Le forze plastiche sono dunque macchine più che meccaniche, e permettono di definire le macchine barocche. Si potrebbe obiettare

<sup>15</sup> *pe de moindre action chez Maupertuis*, Les Belles Lettres, Paris 1934, p. 32: «Come concepire la molla se non si presuppone che il corpo sia composto, che esso possa quindi contrarsi, espellendo dai suoi pori le particelle di materia sottile che lo penetrano, e che a sua volta questa materia più sottile possa espellere dai suoi pori una materia ancora più sottile, e così via, all'infinito?»

<sup>16</sup> Sull'elasticità e la detonazione che ispirano il concetto di riflesso in Wjllis (1621-57), e sulle differenze tra questo modello e quello di Cartesio, cfr. G. CANGUILHEM, *La formation du concept de réflexe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de France, Paris 1978, pp. 60-67. Malebranche cerca di conciliare il tema della molla e dell'allenamento col cartesianesimo, sia nell'inorganico sia nell'organismo: *De la recherche de la vérité* (1674-75), VI, capp. 8 e 9 («non esiste corpo duro che non sia anche una molla...») [trad. it. *La ricerca della verità*, Laterza, Bari 1983].

<sup>16</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Lady Masham, luglio 1705, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. III, p. 368. E cfr. id., *Considérations sur les principes de la vie et sur les natures plastiques* (1705) [trad. it. *Considerazioni sui principi della vita e sulle nature plastiche*, in *Scritti filosofici* cit., vol. II, pp. 716 e 718]. I principi della vita sono immateriali, ma non «le facoltà plastiche» [p. 712]. Sui fossili, cfr. id., *Protogaea* cit., cap. 28.

<sup>17</sup> id., *Système nouveau de la nature* cit. [trad. it. cit., p. 194]. id., *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 294]: «Il dente di una ruota di orione consta di parti o frammenti che non sono più nulla di artificiale, e non hanno più alcuna cosa che conservi i caratteri della macchina, relativamente all'uso a cui la ruota era destinata. Ma le macchine della natura, cioè i corpi viventi, sono ancora macchine nelle loro minute parti, fino all'infinito». Lettera a Lady Masham, luglio 1705 cit., p. 374: «La forza plastica è nella macchina».

che i meccanismi della natura inorganica vanno già all'infinito, poiché la molla ha una composizione di per sé infinita, o perché la piega rimanda sempre ad altre pieghe. Ma occorre ogni volta una determinazione esterna, o l'azione diretta dell'ambiente, per passare da un livello all'altro, senza di che ci si dovrebbe fermare, come capita coi meccanismi. L'organismo vivente, invece, in virtù della preformazione, possiede una determinazione interna che lo fa passare di piega in piega, o costituisce all'infinito macchine di macchine. Si direbbe quasi che tra l'organico e l'inorganico vi sia come un'inversione di vettore: mentre il secondo si indirizza verso masse sempre più grandi in cui operano meccanismi statistici, il primo si indirizza verso masse sempre più piccole e polarizzate in cui opera un macchinario individuante, un'individuazione interna. Precoce intuizione da parte di Leibniz di diverse cose che emergeranno solo in seguito<sup>18</sup>? Certo è che l'individuazione interna, per Leibniz, si può chiarire soltanto a livello delle anime: l'interiorità organica non è che derivata, ed è soltanto rivestita di coerenza o di coesione (ma non di inerenza o di «innesione»). È un'interiorità di spazio, e non ancora di nozione. È un'interiorizzazione dell'esterno, o un'invaginazione del fuori, che non potrebbe prodursi da sola se non esistesse interiorità vera e propria *altrove*. Resta però il fatto che è il corpo organico a conferire alla materia un interno grazie al quale il principio di individuazione riesce a esercitarsi su di essa: di qui l'evocazione delle foglie d'albero, sempre diverse le une dalle altre, per nervature o pieghe.

Piegare-spiegare non significa più allora soltanto tendere-distendere, contrarre-dilatare, ma avviluppare-sviluppare, involvere-evolvere. L'organismo è caratterizzato dalla capacità di piegare le sue parti all'infinito, e di spiegarle, non all'infinito, ma fino al grado di sviluppo

concesso alla singola specie. Di modo che un organismo è avviluppato nel seme (preformazione degli organi) e i semi sono avviluppati gli uni negli altri all'infinito (incassatura dei germi), come le bambole russe: è la prima mosca a contenere tutte le mosche che verranno, e ciascuna è chiamata a spiegare, a sua volta, le proprie parti al momento opportuno. Quando un organismo muore, poi, non si annulla a causa di questo, ma si involge e si ripiega bruscamente nel germe riaddormentato, saltando alcune tappe. Per dirlo nel modo più semplice, spiegare equivale ad aumentare, a crescere, mentre piegare equivale a diminuire, a ridurre, a «rientrare nell'avvallamento di un mondo»<sup>19</sup>. Tuttavia, un semplice cambiamento di metro non basta a rendere conto della differenza tra l'organico e l'inorganico, tra la macchina e la molla, e soprattutto ci fa dimenticare che non si procede soltanto di parti in parti, più o meno grandi, ma anche di piega in piega. Quando una parte della macchina è ancora una macchina, essa non rispetchia, in formato minore, il tutto. Quando Leibniz parla degli abiti sovrapposti di Arlecchino, l'abito di sotto non è lo stesso dell'abito di sopra. Si tratta di una metamorfosi, o di un «metaschematismo», più che di un cambiamento di dimensioni: ogni animale è duplice, ma in quanto è eterogeneo, eteromorfo, come la farfalla ripiegata nella crisalide che poi si spiega. Il duplice può persino essere simultaneo, nella misura in cui l'ovulo non è un semplice involucro, ma una parte di cui l'altra si trova nell'elemento maschile<sup>20</sup>. In effetti, è l'inorganico a ripetersi a seconda delle dimensioni, poiché in questo caso vi è sempre un ambiente esterno che penetra il corpo; l'organismo, invece, avviluppa un ambiente interno che deve contenere necessariamente *altre* specie di organismi, che a loro volta avvi-

<sup>18</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, aprile 1687 [trad. it. in ID., *Saggi filosofici e lettere*, Laterza, Bari 1963, p. 189].

<sup>20</sup> ID., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 444-47]. È dunque a torto che CH. BONNET (*La Paléogénèse philosophique*, 1770) rimprovera al suo maestro Leibniz di limitarsi a variazioni di grandezza.

<sup>18</sup> Sulla concezione tecnologica di Leibniz, la sua contrapposizione a Cartesio e la sua modernità, cfr. M. SERRÉS, *Le système de Leibniz*, 2 voll., Presses Universitaires de France, Paris 1982, vol. II, pp. 491-510 e 621.

luppano altri ambienti interni che contengono ancora altri organismi: «Le membra di questo corpo vivente sono piene di altri viventi, piante, animali...»<sup>21</sup>. La piega inorganica è quindi semplice e diretta, mentre la piega organica è sempre composta, incrociata, indiretta (mediata da un ambiente interno)<sup>22</sup>.

La materia si piega due volte, una prima volta su sollecitazione delle forze elastiche, una seconda su sollecitazione delle forze plastiche, senza che si possa passare mai dalle prime alle seconde. Ragion per cui l'universo non è un grande vivente, o l'Animale in sé: Leibniz rifiuta questa ipotesi, come rifiuta quella di uno Spirito universale. Gli organismi mantengono un'individualità irriducibile, le linee organiche mantengono una pluralità irriducibile. Resta comunque il fatto che le due specie di forze, le due specie di pieghe, le masse e gli organismi, sono strettamente coestensivi. I viventi non sono *meno* delle parti di materia inorganica<sup>23</sup>. Certo, l'ambiente esterno non è un vivente, ma assume semmai i contorni di un lago o di uno stagno, vale a dire di un vivaio. L'evocazione del lago o dello stagno assume allora un senso nuovo in questo contesto, poiché lo stagno, come pure il pavimento in marmo, non rimanda più alle ondulazioni elastiche che lo solcano come pieghe inorganiche, ma ai pesci che lo popolano come pieghe organiche. E, nello stesso vivente, gli ambienti interni in esso contenuti rappresentano ancora altri vivai pieni di altri pesci: un «brulichio». Le pieghe inorganiche degli ambienti passano così tra due pieghe organiche. In Leibniz, come nel Barocco, i principi della ragione sono autentici proclami: «Tutto non è pesce, ma vi sono pesci dappertutto...» Non si tratta di universalità, ma di ubiquità del vivente.

Si obietterà che la teoria della preformazione e del-

<sup>21</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit., pp. 294-95.

<sup>22</sup> Cfr. M. SERRES, *Le système de Leibniz* cit., vol. I, p. 371.

<sup>23</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, settembre 1687 [trad. it. in ID., *Saggi filosofici e lettere* cit., p. 205].

l'incassatura è stata abbandonata da parecchi anni sulla base dell'osservazione al microscopio. Sviluppare, evolvere sono concetti che hanno cambiato il loro significato, poiché oggi designano l'epigenesi, ossia la comparsa di organismi e di organi che non sono né preformati né incassati, ma formati a partire da qualcosa di diverso, che non assomiglia loro: l'organo non rimanda, insomma, a un organo preesistente, ma a un abbozzo assai più generico e meno differenziato<sup>24</sup>. Lo sviluppo non procede, così, dal piccolo al grande, per crescita o per aumento, ma dal generico allo specifico, per differenziazione di un campo dapprima indifferenziato, sia sotto l'azione dell'ambiente esterno, sia sotto l'influenza di forze interne che sono direttrici, direzionali, e non costituenti o preformati. Eppure, nella misura in cui il preformismo non si risolve in semplici variazioni metriche, tende ad avvicinarsi a un'epigenesi, così come l'epigenesi è costretta a postulare una sorta di preformazione virtuale o potenziale. L'essenziale sta dunque altrove. L'essenziale sta nel fatto che le due concezioni concepiscono comunque entrambe l'organismo come una piega, come una piegatura o un piegamento originale (e la biologia non rinuncerà mai a questa determinazione del vivente, come testimonia oggi giorno il ripiegamento fondamentale della proteina globulare). Il preformismo è la forma nella quale si intravedono queste verità nel XVII secolo, con l'ausilio dei primi microscopi. Non sorprende, allora, che gli stessi problemi affiorino sul fronte dell'epigenesi e sul fronte della preformazione: ogni tipo di piegamento è modificazione o grado di sviluppo di un medesimo Animale in sé, oppure vi sono tipi di piegamento irriducibili, come lo stesso Leibniz ipotizza in un'ottica preformista, ma ipotizzano anche Cuvier e Baër in un'ot-

<sup>24</sup> In nome dell'epigenesi, R. DARCO può affermare: «Un'appendice caudale può essere ottenuta a partire da un sistema d'azione e reazione... dove niente, a priori, risulta caudale» (*L'œuf et son dynamisme organisateur*, Albin Michel, Paris 1985, p. 194).

tica epigenetica<sup>25</sup>? Certo, non vanno trascurate le differenze tra i due punti di vista: per l'epigenesi, la piega organica si produce, si scava o si accresce a partire da una superficie relativamente piatta e uniforme (in che modo uno sdoppiamento, un'invaginazione, un tubulo potrebbero essere prefigurati?); mentre per il preformismo una piega organica deriva sempre da un'altra piega, quantomeno all'interno di uno stesso tipo d'organizzazione: ogni piega viene da una piega, *pluca ex pluca*, piega da piega. Se si possono utilizzare in questo contesto termini heideggeriani, potremmo dire che la piega dell'epigenesi è un *Einfall*, è la differenziazione di un indifferenziato, mentre la piega della preformazione è un *Zwiefalt*, non una piega in due, poiché ogni piega lo è già necessariamente, ma una «piega a due», o «tra due», nel senso in cui è la differenza stessa, qui, a differenziarsi. Da questo punto di vista, non siamo poi tanto sicuri che il preformismo sia privo di un avvenire.

Le masse e gli organismi, gli ammassi e i viventi riempiono dunque il piano in basso. Perché allora occorre un altro piano, dato che le anime sensitive e animali esistono già a questo livello, inseparabili come sono dai corpi organici? Ogni anima sembra addirittura localizzabile nel

<sup>25</sup> Geoffroy Saint-Hilaire, fautore dell'epigenesi, è uno dei massimi pensatori della piegatura organica. Egli pensa che, essendo le pieghe altrettanto modificate di un medesimo Animale, si possa passare dalle une alle altre semipre per piegatura (unità del piano di composizione). Se si piega un vertebreto «in modo tale da avvicinare le due parti della sua spina dorsale, la testa si ritroverà vicino ai piedi, il bacino vicino alla nuca, e le viscere saranno piazzate come nei cefalopodi». Affermazione che susciterà le critiche di Baër, sempre in nome dell'epigenesi, dopo aver già suscitato la collera di Cuvier, il quale ipotizza invece una varietà degli assi di sviluppo o dei piani di organizzazione (cfr. E. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, *Principes de philosophie zoologique*, Paris 1830). Malgrado il suo monismo, ad ogni modo, Geoffroy può dirsi leibniziano per altri motivi: egli ritrova nell'organismo una forza materiale che non cambia la natura dei corpi, ma aggiunge ad essi nuove forme e nuove relazioni. È una forza impulsiva elettrica o trattrice, alla maniera di Keplero, capace di «ripiegare» i fluidi elastici e di operare a distanze assai ravvicinate nel «mondo dei detragli» o dell'infinitamente piccolo, non più per somma di parti omogenee, ma per accostamento di parti omologhe (*Notions synthétiques et historiques de philosophie naturelle*, 1838).

proprio corpo, questa volta come un «punto» in una goccia, che sussiste ancora in una parte della goccia quando questa si divide o diminuisce il suo volume: così, alla morte, l'anima resta là dove si trovava, ossia in una parte del suo corpo, per quanto ridotta essa sia adesso<sup>26</sup>. Il punto di vista si trova nel corpo, scrive Leibniz<sup>27</sup>. Ovviamente, tutto accade macchinamente nei diversi corpi, in obbedienza a forze plastiche che sono pur sempre materiali. Ma queste forze spiegano tutto tranne i *gradi di unità* variabili ai quali riconducono le masse da loro organizzate (una pianta, un verme, un vertebrato...). Le forze plastiche della materia agiscono sulle masse, ma le sottomettono a unità reali che esse stesse presuppongono. Operano la sintesi organica, ma presuppongono l'anima come *unità della sintesi*, o come «principio immateriale di vita». Solo a questo punto l'animismo si congiunge all'organicismo, dal punto di vista dell'unità pura o dell'unione, indipendentemente da ogni azione causale<sup>28</sup>. Ed è vero anche che gli organismi non avrebbero da soli il potere causale di piegarsi all'infinito, e di sussistere nella cenere, senza le anime-unità dalle quali sono inseparabili, e che sono da loro inseparabili. Questa è la grande differenza rispetto a Malebranche: non soltanto c'è preformazione dei corpi, ma vi è anche preesistenza delle anime nei semi<sup>29</sup>. Non soltanto c'è del vivente dappertutto, ma vi sono anche anime nella materia, dappertutto. Ragion per cui, quando un organismo è chiamato a spiegare le sue parti, la sua anima animale o sensitiva apre il sipario di un intero teatro, nel

<sup>26</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Des Bosses, marzo 1706, in CH. FRÉMONT, *L'ère et la religion*, Vrin, Paris 1981. Cfr. anche lettera ad Arnauld, aprile 1687 cit.: in un insetto tagliato in mille pezzi l'anima resta «in parte ancora vivente, e questa parte sarà sempre abbastanza piccola per essere al riparo dell'azione di chi lacererà...» (p. 190).

<sup>27</sup> ID., lettera a Lady Masham, giugno 1704, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. III, p. 357.

<sup>28</sup> ID., *Principes de la nature et de la grâce* cit. [trad. it. cit., p. 275]: «un'infinità di gradi» nelle anime. E *Nouveau Système de la nature* cit. [trad. it. cit., p. 195].

<sup>29</sup> ID., *Mondologie* cit. [trad. it. cit., pp. 295-96].

quale essa percepisce e sente a partire dalla sua unità, indipendentemente dal suo organismo, e tuttavia inseparabile da esso.

Ma - e sta qui il vero problema - che cosa capita ai corpi destinati, sin dal seme di Adamo che li sviluppava in sé, a diventare corpi umani? Giuridicamente, si direbbe che portano in germe «una sorta di atto sigillato» che segna il loro destino. E quando giunge per loro il momento di spiegare le proprie parti, di raggiungere il grado di sviluppo organico proprio dell'uomo, o di formare pieghe cerebrali, la loro anima animale diventa al contempo razio-cinante, raggiungendo un grado di unità superiore (spirito): «Il corpo organizzato riceve la disposizione del corpo umano e al tempo stesso la sua anima s'innalza al grado di anima razio-cinante, non deciso qui se sia attraverso un'operazione ordinaria o straordinaria di Dio»<sup>30</sup>. Comunque la si veda, questo divenire è un'elevazione, un'esaltazione: un cambiamento di teatro, di regno, di palcoscenico o di piano. Il teatro della materia fa posto a quello degli spiriti, o di Dio. L'anima nel Barocco intrattiene con il corpo un rapporto complesso: sempre inseparabile dal corpo, trova in quest'ultimo un'animalità che la stordisce, che la impastioia nei ripiegamenti della materia, ma pure un'umanità organica o cerebrale (il grado di sviluppo) che le permette di innalzarsi, e la farà salire su tutt'altre pieghe. Anche se l'anima razio-cinante dovrà poi ricadere, al momento della morte, e risalire, al momento del giudizio finale, come un ludione. La tensione si crea tra lo sprofondamento, come dice Leibniz, e l'elevazione o l'ascensione che penetrano in certi punti le masse organizzate. Si va dalle figure tombali della basilica di San Lorenzo alle figure del soffitto di Sant'Ignazio. Si obietterà che la gravità fisica e l'elevazione religiosa sono del tutto differenti e non appartengono allo stesso mondo. Eppure sono due

<sup>30</sup> ID., *Causa Dei adserta per iustitiam eius*, in *Opera omnia* cit., vol. I, pp. 81-85. E cfr. ID., *Essais de Théodécie* (1710) [trad. it. *Saggi di Teodécia*, in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 511-12 e pp. 717-18].

vettori che si dispongono, in quanto tali, sui due piani distinti di un solo e stesso mondo, di una sola e stessa casa. L'anima e il corpo hanno un bell'essere inseparabili, restano comunque realmente distinti (lo abbiamo già constatato per le parti della materia). Per cui, la localizzazione dell'anima in una parte del corpo, per quanto piccola sia, è piuttosto una *proiezione* dell'alto sul basso, una proiezione dell'anima in un «punto» del corpo, in contrapposizione alla geometria di Desargues, e secondo una prospettiva barocca. In breve, la prima ragione di un piano superiore è la seguente: vi sono anime al piano inferiore, alcune delle quali sono però chiamate a diventare razionali, e a cambiare quindi di piano.

Solo che non ci si può fermare qui. La reciprocazione del principio leibniziano non vale soltanto per le anime razionali, ma anche per le stesse anime animali o sensitive: se due cose realmente distinte possono essere inseparabili, due cose inseparabili possono essere realmente distinte, appartenere ai due piani, e la localizzazione dell'una nell'altra può essere soltanto una proiezione in un punto («non penso che convenga considerare le anime come esistenti nei punti, forse si potrebbe dire... che si trovano in un luogo per una corrispondenza»). Le anime animali, in quanto gradi di unità, si trovano dunque già su un altro piano, mentre tutto si produce macchinamente nell'animale stesso, al piano sottostante. Le forze plastiche o macchiniche fanno parte delle «forze derivate» e vanno definite in rapporto alla materia che organizzano. Ma le anime, al contrario, sono «forze primitive» o principi immateriali di vita che si definiscono solo dal di dentro, in sé, e per «analogia con lo spirito». Solo che non ci possiamo fermare nemmeno qui, perché queste anime animali, con il loro organismo ridotto, si trovano dappertutto nella materia inorganica. E dunque la stessa materia inorganica a rimandare ad anime il cui sito è altrove, più in alto, ad anime che non fanno che proiettarsi sulla materia inorganica. Senza dubbio un corpo, per quanto piccolo, segue la sua curva solo su impulso della seconda specie di forze de-

rivative, le forze compressive o elastiche che determinano la curva attraverso l'azione meccanica dei corpi esterni ambientali: da solo, il corpo seguirebbe la retta tangente. Ma, anche in questo caso, le leggi meccaniche o il determinismo estrinseco (lo shock) spiegano tutto tranne l'unità di un movimento concreto, per quanto vario e irregolare questo sia. L'unità di movimento è sempre competenza di un'anima, potremmo quasi dire di una coscienza, seguendo le indicazioni posteriori di Bergson. Così come l'insieme della materia rinvia a una curvatura che non è più determinabile dal di fuori, la curva seguita da un qualsiasi corpo sotto l'azione dell'esterno rinvia a un'unità «superiore» interna e indivisibile, all'altro piano, che contiene «la legge della curvatura», la legge delle pieghe o dei cambiamenti di direzione<sup>31</sup>. È lo stesso movimento ad essere determinato dal di fuori, con gli shock, in relazione alla forza derivativa, e ad essere unificato dal di dentro, in relazione alla forza primitiva. Per la prima relazione, la curva è accidentale e deriva sempre dalla linea retta, mentre per la seconda è primaria e originale. Di modo che la molla si spiega a volte meccanicamente con l'azione di un ambiente sottile, mentre a volte si comprende dal di dentro come interna al corpo stesso, o come «causa di un movimento che è già nel corpo» e che aspetta solo dal di fuori la soppressione dell'ostacolo<sup>32</sup>.

La necessità di un altro piano si afferma dunque dappertutto, come una necessità strettamente metafisica. E

l'anima stessa a costituire l'altro piano o l'interno in alto, là dove non ci sono più finestre per influenze esterne. Anche attraverso la fisica, passiamo dai ripiegamenti materiali estrinseci alle pieghe interne animate, spontanee. E dobbiamo adesso esaminare queste pieghe, nella loro natura e nel loro spiegarsi. E come se, in fondo, i ripiegamenti della materia non avessero la loro ragione d'essere in se stessi. Il fatto è che la Piegà è sempre tra due pieghe, e questo tra-due-pieghe sembra passare dappertutto: tra i corpi inorganici e gli organismi, tra gli organismi e le anime animali, tra le anime animali e quelle razionali, anche tra le anime e i corpi in generale?

<sup>31</sup> ID., *Eclaircissement des difficultés que M. Bayle a trouvées dans le système nouveau* (1698) [trad. it. *Chiarimenti sulle difficoltà che il signor Bayle ha trovato nel «Nuovo sistema dell'unione dell'anima e del corpo»*, in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 214 e 216]. M. GUEROUT ha dimostrato, già in relazione ai corpi fisici, che il determinismo esterno e la spontaneità interna si conciliano alla perfezione: cfr. *Dynamique et métaphysique leibniziennes* cit., pp. 203-7, e 163 («l'elasticità è considerata adesso come l'espressione della spontaneità prima, della forza attiva primitiva»).

<sup>32</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveau système de la nature* cit. [trad. it. cit., p. 199]. E cfr. ID., *De prima philosophiae emendatione et de notionibus substantiae* (1694) [trad. it. *Sulla correzione della filosofia prima e sulla nozione di sostanza*, in *Scritti filosofici* cit., vol. II, pp. 704-7].

## Capitolo secondo

### Le pieghe nell'anima

L'elemento genetico ideale della curvatura variabile, o della piega, è l'inflessione. L'inflessione è il vero atomo, il punto elastico. Klee la enuclea come elemento genetico della linea attiva, spontanea, testimoniando così la sua affinità con il Barocco e con Leibniz, in opposizione a Kandisky, cartesiano, per il quale gli angoli sono duri, il punto è duro, messo in movimento da una forza esterna. Per Klee, invece, il punto come «concetto non concettuale della non contraddizione» percorre un'inflessione. È il punto stesso d'inflessione, là dove la tangente attraversa la curva. È il punto-piega. Klee inizia con una sequenza di tre figure<sup>1</sup>. La prima riproduce l'inflessione. La seconda mostra che non vi è figura esatta e senza mescolanza, come affermava Leibniz, ossia che non esiste «linea retta senza curve che si mescolino», ma anche che non esiste «curva di una certa natura finita senza mescolanza di qualche altra, e questo nelle parti più piccole come nelle grandi», di modo che «non sarà mai possibile assegnare a un corpo una certa superficie precisa, come si potrebbe fare se vi fossero atomi»<sup>2</sup>. La terza delimita con un tratteggio il lato convesso, e libera così la concavità e il suo centro di curvatura, che cambiano di lato, da una parte all'altra del punto di inflessione.

Bernard Cache definisce l'inflessione, o il punto d'inflessione, come una singolarità intrinseca. Contrariamente

Figure di Klee.  
Linea *attiva* che si concede degli svaghi in tutta libertà. Il fine ultimo è rappresentato dalla movenza deambulatoria, senza altri scopi particolari. Agente: un punto in movimento (fig. 1):

Figura 1



La stessa linea con forme di accompagnamento (fig. 2 e 3):

Figura 2



Figura 3



te agli *extrema* (singolarità estrinseche, massimo e minimo), essa è svincolata da ogni coordinata: non è né in basso né in alto, né a destra né a sinistra, né regressione né progressione. Corrisponde invece a quello che Leibniz chiama «un segno ambiguo». L'inflessione è priva di peso; perfino i vettori di concavità non hanno nulla a che vedere con un vettore di gravità, dato che i centri di curvatura che essi determinano oscillano attorno all'inflessione. Per questo, l'inflessione è il puro Evento, della linea o del punto, il Virtuale, o l'idealità per eccellenza. Essa si attuerà secondo gli assi delle coordinate, ma per il momento non è nel mondo: è il Mondo stesso, o piuttosto il suo cominciamento, come diceva Klee, è «luogo della cosmogenesi», «punto non dimensionale», «tra le dimensioni». Un evento che sarebbe allora attesa dell'evento? È come tale che l'inflessione attraversa già, in effetti, alcune possibili trasformazioni, che secondo Cache sono sostanzialmente tre<sup>3</sup>.

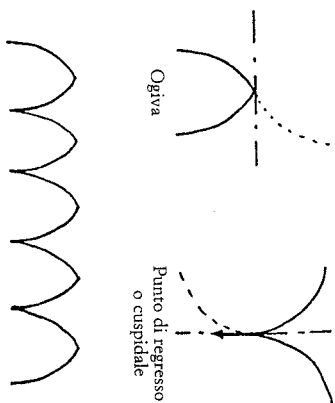
<sup>1</sup> P. KLEE, *Über die moderne Kunst*, Benteli, Bern 1945 [trad. it.: *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 123].

<sup>2</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnault, settembre 1687 cit., p. 206.

<sup>3</sup> B. CACHE, *L'ameublement du territoire*, Paris 1989. Questo testo di ispirazione geografica, architettonica e soprattutto arredazionale ci sembra determinante per ogni teoria della piega.

Le prime sono vettoriali, o per simmetria, con un piano di riflessione ortogonale o tangente. Operano secondo le leggi ottiche, trasformando l'inflessione in punto di regresso o cuspidale, ovvero sia in ogiva. L'ogiva esprime la forma di un mobile che combina la configurazione delle linee di scorrimento del fluido col punto di regresso, simile al profilo di un fondovalle in cui le acque si raccolgono nell'unità di un solo corso:

Schema di Bernard Cache.



Scansione gotica:  
ogiva e punto di regresso o cuspidale

Le seconde trasformazioni sono proiettive: esprimono infatti la proiezione, sullo spazio esterno, di spazi interni definiti da «parametri nascosti» e da variabili o singolarità di potenziale. Le trasformazioni di Thom rinviano in tal senso a una morfologia del vivente, riassumendo i sette eventi elementari: la *piega*, la *cuspidale*, la *coda di rondine*, la *farfalla*, l'*ombelico iperbolico*, ellittico, *parabolico*<sup>4</sup>.

Da ultimo, l'inflessione in sé risulta inseparabile da una variazione infinita o da una curvatura infinitamente variabile. È la curva di Koch, ottenuta a forza di arroton-

<sup>4</sup> Sul legame tra la teoria delle catastrofi e la morfogenesi organica, cfr. R. THOM, *Morphologie et imagerie*, in «Circé», 1978, nn. 8-9 (e la presentazione delle sette singolarità o catastrofi-eventi, p. 130).

dare gli angoli, nel rispetto delle esigenze barocche, e di farli proliferare secondo una legge d'omotetia: essa passa attraverso un numero infinito di punti angolosi e non ammette tangente in nessuno di questi punti, avviluppa un mondo infinitamente spugnoso e cavernoso, rappresenta più di una linea e meno di una superficie (la dimensione frattale di Mandelbrot come numero frazionario o irrazionale, non-dimensione, inter-dimensione)<sup>5</sup>. E ancora l'omotetia a far coincidere la variazione con un cambiamento di scala, come nel caso della lunghezza di una costa geografica. Tutto cambia invece quando si fa intervenire la fluttuazione al posto dell'omotetia interna. Non si ha più la possibilità di determinare sempre un punto angoloso tra due altri, per quanto ravvicinati essi siano, ma si dispone della latitudine per aggiungere sempre una deviazione, facendo di ogni intervallo il luogo di una nuova piegatura. È in questo caso che si procede di piega in piega, non di punto in punto, ed ogni contorno sfuma a profitto delle potenzialità formali del materiale, che risalgono alla superficie e si presentano come altrettante deviazioni o piegature supplementari. La trasformazione dell'inflessione non ammette più qui alcuna simmetria, né alcun piano privilegiato di proiezione. Diventa vorticoso, e viene attuata per ritardo, per differita, piuttosto che per prolungamento o proliferazione: la linea infatti si ripiega in una spirale per differire l'inflessione in un movimento sospeso tra cielo e terra, che si allontana e si avvicina indefinitamente a un centro di curvatura, e ad ogni istante «prende slancio o rischia di abbattersi su di noi»<sup>6</sup>. Ma la spirale verticale non trattiene, non differisce l'in-

<sup>5</sup> B. MANDELBROT, *Les objets fractals*, Flammarion, Paris 1984 [trad. it. *Gli oggetti frattali. Forme, cose e dimensioni*, Einaudi, Torino 1987]. Sullo spugnoso e il cavernoso, cfr. il testo di J. Perrin citato da Mandelbrot, pp. 49. È piuttosto evidente un'ispirazione leibniziana in Mandelbrot e in Thom, anche se i loro punti di vista appaiono differenti.

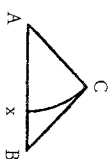
<sup>6</sup> HOCQUENGHEM e R. SCHERER descrivono in questo modo la spirale barocca, ispirandosi alla statua di Permozer, *Apoteosi del principe Eugenio* (1718-21), in *L'âme atomique*, Albin Michel, Paris 1986, pp. 196-97.



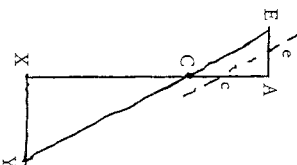
flessione, senza al tempo stesso prometterla e renderla ir-  
resistibile, in trasversale: una turbolenza non si produce  
mai da sola, e la sua spirale obbedisce a un modulo di co-  
stituzione frattale grazie al quale nuove turbolenze s'in-  
staurano sempre tra le prime<sup>7</sup>. La turbolenza si nutre di  
turbolenze e, nel disfarsi di ogni contorno, si trasforma  
in schiuma o in criniera. È l'inflessione stessa a diventa-  
re vorticosa, nel momento stesso in cui la sua variazione  
si apre alla fluttuazione, diventa fluttuazione.

In Leibniz troviamo la definizione della matematica ba-  
rocca: il suo oggetto è una «nuova affezione» delle gran-  
dezze variabili, ossia la variazione come tale. In effetti, in  
un numero frazionario o in una formula algebrica, non è  
la variabilità in sé ad essere presa in esame, poiché cia-  
scuno dei termini ha o deve possedere un valore speci-  
fico. Lo stesso non si può dire invece per il numero irra-  
zionale e per il calcolo delle serie che lo accompagna, co-  
sì come non si può dire per il quoziente differenziale e per  
il calcolo delle differenze, in cui la variazione diventa at-  
tualmente infinita: in questo caso, il numero irrazionale  
rappresenta il limite comune di due serie convergenti di  
cui l'una non ha massimo e l'altra non ha minimo, men-  
tre il quoziente differenziale rappresenta il limite comu-  
ne del rapporto tra due quantità che tendono allo zero.  
Ma si noterà, in entrambi i casi, la presenza di un elemento  
di curvatura che agisce come causa. Il numero irraziona-  
le implica la caduta di un arco di cerchio sulla linea retta  
dei punti razionali, e denuncia quest'ultima come un fal-  
so infinito, come un semplice indefinito, che contiene  
un'infinità di lacune. Per questa precisa ragione, il conti-  
nuo è un labirinto e non può essere raffigurato da una li-  
nea retta, dato che la retta deve sempre risultare infram-  
mezzata da curve.

<sup>7</sup> Dall'inflessione alla turbolenza, cfr. B. MANDELBROT, *Les objets fractals*  
cit., cap. 8, e B. CACHE, *L'aménagement du territoire* cit., che si sofferma sui  
fenomeni del differito.



Tra i due punti A e B, per quanto ravvicinati essi sia-  
no, esiste sempre la possibilità di tracciare il triangolo ret-  
tangolo isoscele la cui ipotenusa va da A a B e dal cui ver-  
tice C passa un cerchio che ritaglia la retta tra A e B. L'ar-  
co di cerchio è come un ramo d'inflessione, un elemento  
di labirinto, che fa del numero irrazionale, all'interse-  
zione della curva e della retta, un punto-piega. Lo stesso  
dicasi per il quoziente differenziale, con il punto-piega A  
che mantiene il rapporto  $\frac{C}{e}$  quando queste due grandezze  
tendono a zero (è questo pure il rapporto tra un raggio e  
una tangente che si addice all'angolo in C)<sup>8</sup>.



Insomma, vi è sempre un'inflessione che trasforma la  
variazione in una piega, e che porta la piega o la variazio-  
ne all'infinito. La piega è la Potenza, come si può consta-  
tare nel numero irrazionale, che passa per un'estrazione  
di radice, e nel quoziente differenziale, che passa per il  
rapporto tra una grandezza e una potenza, inteso come

<sup>8</sup> G. W. LEIBNIZ, *Justification du calcul des infinitésimales par celui de l'algè-  
bre ordinaire* (1702), in *Leibnizens mathematischen Schriften*, a cura di C. I.  
Gerhardt, 7 voll., Berlin e Halle 1849-63, vol. IV, p. 104.

condizione della variazione. La potenza stessa è atto, è l'atto della piega.

Quando la matematica si occupa della variazione, tende a privilegiare la nozione di funzione, ma anche la nozione di oggetto cambia e diventa funzionale. In testi matematici di un'estrema importanza, Leibniz avanza l'idea di una famiglia di curve che dipendono da uno o più parametri: «Invece di cercare la retta unica tangente con una curva data in un punto unico, ci si mette a cercare la curva tangente con un'infinità di curve in un'infinità di punti; la curva non è toccata, è incidente, la tangente non è più né retta né unica né incidente, diventa curva, famiglia infinita, toccata» (problema dell'inverso delle tangenti)<sup>9</sup>. Esiste dunque una serie di curve che non implicano soltanto parametri costanti, per ognuna o per tutte, ma anche la riduzione delle variabili a «una sola e unica variabilità» della curva incidente o tangente: la piega. L'oggetto non è definito più da una forma essenziale, ma raggiunge una funzionalità pura, nel declinare una famiglia di curve individuate da parametri, inseparabile da una serie di declinazioni possibili o da una superficie a curva variabile, descritta proprio dall'oggetto. Chiamiamo «oggettile» (*objectile*) questo nuovo oggetto. Come dimostra Bernard Cache, si tratta di una concezione assai moderna dell'oggetto tecnologico, che non rinvia neppure ai primordi dell'era industriale, quando l'idea di standard manteneva ancora un semblante d'essenza e im-

<sup>9</sup> M. SERRÈS, *Le système de Leibniz* cit., vol. I, p. 197. I due testi principali di Leibniz sono contenuti in *Leibnizens mathematischen Schriften* cit., vol. V, e si intitolano *De linea ex lineis numero infinitis ordinatim ductis inter se concurrentibus* (1692) e *Nova calculi differentialis applicatio* (1694): «Paragonando le curve della serie, o esaminando il percorso di una curva in un'altra, alcuni coefficienti risultano costanti e permanenti, quelli che non permangono in una ma in tutte le curve della serie, mentre altri risultano variabili. E, certo, perché sia data la Legge della serie di curve è necessario che una sola ed unica variabilità sussista nei coefficienti – tanto che, se compaiono più variabili per tutte le curve di un'equazione principale che spiega la loro natura comune, è necessario che siano date altre equazioni accessorie che esprimono la dipendenza dei coefficienti variabili, equazioni grazie alle quali tutte le variabili possono essere eliminate dall'equazione principale tranne una...»

neva una legge di costanza («l'oggetto prodotto dalle masse e per le masse»). Essa ci riporta, invece, alla nostra situazione attuale, in cui la fluttuazione della norma subentra al permanere di una legge, in cui l'oggetto s'inserisce in un continuum per variazione, in cui la macchina a comando numerico si sostituisce all'imbutitura. Il nuovo statuto dell'oggetto lo sottrae ad ogni calco spaziale, cioè al rapporto forma-materia, per inserirlo invece in una modulazione temporale, che implica una variazione continua della materia ed uno sviluppo continuo della forma. Nella modulazione, «non esiste sosta per il calco, poiché la circolazione del supporto d'energia equivale a un calco continuo; un modulatore è un calco temporale continuo... Ricalcare equivale a modulare in modo definitivo, modulare equivale invece a ricalcare in modo continuo e permanentemente variabile»<sup>10</sup>. Leibniz non offre allora una definizione della modulazione, quando afferma che la legge della serie disegna le curve come «la traccia della stessa linea» in movimento continuo, continuamente toccata dalla curva del loro concorrere? È una concezione non solo temporale, ma qualificativa dell'oggetto, nella misura in cui i suoni, i colori sono flessibili e presi anch'essi nella modulazione. È un oggetto manierista, e non più essenzialista: l'oggetto diventa evento.

Se l'oggetto cambia profondamente di statuto, lo stesso accade anche al soggetto. Passiamo dall'inflessione o dalla curvatura variabile ai vettori di curvatura dal lato della concavità. Partendo da un ramo dell'inflessione, determiniamo un punto che non è quello che percorre l'inflessione, né il punto stesso d'inflessione, ma quello dove s'incontrano le perpendicolari alle tangenti in uno stato della variazione. Non è esattamente un punto, ma un luogo, una posizione, un sito, un «fuoco lineare», linea proveniente da linee. Lo si chiama *punto di vista* in quanto rappresenta la variazione o l'inflessione. Ed è questo il fondamento

<sup>10</sup> G. SIMONON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1986, pp. 41-42.

del prospettivismo. Prospettivismo non significa dipendenza da un soggetto definito già da prima: al contrario, sarà soggetto solo ciò che viene al punto di vista, o, piuttosto, ciò che permane nel punto di vista. Per questo, la trasformazione dell'oggetto implica



una trasformazione correlata del soggetto: il soggetto non è un *sub-iectum*, ma un «*super-iectum*», come dice Whitehead. Mentre l'oggetto diventa oggettile, il soggetto diventa *super-iectum*. Tra la variazione e il punto di vista intercorre un rapporto necessario: non soltanto per la varietà dei punti di vista (benché vi sia una grande varietà, come vedremo in seguito), ma in primo luogo perché ogni punto di vista è punto di vista su una variazione. Non è il punto di vista che varia col soggetto, almeno in prima battuta; il punto di vista è al contrario la condizione nella quale un eventuale soggetto coglie una variazione (metaforicosi), o qualche cosa = x (anamorfosi)<sup>11</sup>. Il prospettivismo in Leibniz, come pure in Nietzsche, in William e Henry James, in Whitehead, è anche un relativismo, ma non quel tipo di relativismo che crediamo. Non è una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione. E questa l'idea di fondo della prospettiva barocca.

Si potrebbe però obiettare che il punto di vista salta a un certo punto, come salta tutto quel lato della concezione: non c'è allora contraddizione tra la continuità della variazione infinita e la discontinuità del punto di vista? E non è la stessa contraddizione tra la legge della continuità e il principio degli indiscernibili che molti autori (seguendo Kant) denunceranno in Leibniz? In realtà, l'obiezione non sussiste se solo ci sforziamo, sin dall'inizio,

<sup>11</sup> Sull'anamorfosi, cfr. G. W. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée* cit. [trad. it. cit., pp. 558-591]. E *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 302-31].

zio, di non confondere continuità e contiguità<sup>12</sup>. Le singolarità, i punti singolari appartengono infatti al continuo, pur non essendo affatto contigui. I punti d'inflessione costituiscono una prima sorta di singolarità, nell'estensione, e determinano pieghe che entrano nella dimensione della lunghezza delle curve (pieghe sempre più piccole...). I punti di vista costituiscono una seconda specie di singolarità, nello spazio, e rappresentano altrettanti involucri che obbediscono ai rapporti indivisibili di distanza. Né gli uni né gli altri, però, smentiscono il continuo: vi sono tanti punti di vista, la cui distanza è ogni volta indivisibile, quante sono le inflessioni, nell'inflessione, di lunghezza sempre maggiore. Il continuo è fatto di distanze tra i diversi punti di vista, ma anche della lunghezza di un'infinità di curve corrispondenti. Il prospettivismo è dunque una forma di pluralismo, che in quanto tale implica la distanza ma non la discontinuità (certamente non esiste un vuoto tra due punti di vista). Leibniz può definire allora l'estensione (*extensio*) come «la ripetizione continua» del *situs* o della posizione, cioè del punto di vista: questo non significa che l'estensione sia l'attributo del punto di vista, ma significa piuttosto che l'estensione è l'attributo dello spazio (*spatium*) inteso come ordine delle distanze tra i diversi punti di vista, ordine che rende possibile la ripetizione<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> M. GUENODUT, sulla scia di Russell, ha insistito molto sulla presunta contraddizione continuità-indiscernibili (cfr. *Descartes selon l'ordre des raisons*, Aubier, Paris 1967, vol. I, p. 284). Fatto davvero curioso, dato che egli riprende altrove la tesi di Russell secondo la quale Leibniz avrebbe delineato la nozione di distanza come rapporto indivisibile, irriducibile alla lunghezza e alla misura: lo spazio è fatto di rapporti di distanza, mentre l'estensione consiste in grandezze misurabili. Questa tesi però consente, per l'appunto, di conciliare i punti di vista e il continuo (cfr. M., *Espace, point et vide chez Leibniz*, in «Revue philosophique», LXXI (1946), e anche B. RUSSELL, *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, Gordon et Breach, New York - Paris 1970, pp. 124-26).

<sup>13</sup> G. W. LEIBNIZ, *Entretien de Philante et d'Ariste* (1706) [trad. it. *Colloquio di Filante e d'Ariste*, in *Scritti filosofici* cit., vol. II, p. 143]: «Così come l'estensione, quando è attributo dello Spazio, è diffusione o continuazione della situazione o della località, l'estensione del corpo è diffusione dell'antipatia o della materialità»].

Il punto di vista su una variazione viene qui a sostituire il centro di una figura o di una configurazione. L'esempio più noto è quello delle coniche, in cui il vertice del cono è il punto di vista a cui si conducono il cerchio, l'ellissi, la parabola, l'iperbole, nonché la linea retta e il punto. Si tratta sempre di varianti dell'inclinazione del piano di sezione («scenografie»). Tali figure diventano i diversi modi in cui si piega un «geometricale». E questo geometricale non è soltanto il cerchio, che dovrebbe un simile privilegio alla vecchia concezione della prospettiva, bensì l'oggettile, che declina o descrive ora un'intera famiglia di curve, quelle di secondo grado, nelle quali rientra anche il cerchio. L'oggettile, o il geometricale, è come una spiegatura. Ma la spiegatura non è il contrario delle pieghe, così come l'invariante non è il contrario della variazione: è semmai un invariante di trasformazione, che verrà definita in seguito un «segno ambiguo»<sup>14</sup>. L'invariante, infatti, è avviluppata nella variazione, così come la variazione è avviluppata nel punto di vista. Non esiste fuori della variazione, così come la variazione non esiste fuori del punto di vista. Alla base di questa nuova teoria delle coniche vi è dunque ciò che Desargues chiamava «involutione»: il rapporto o la legge avviluppata in una variazione (ad esempio, supponendo che un triangolo ruoti attorno a un asse, le disposizioni dei diversi punti definiti sull'asse dalla proiezione dei tre vertici e dal prolungamento dei tre lati)<sup>15</sup>.

Michel Serres, meglio di chiunque altro, ha delineato le conseguenze, ma anche i presupposti della nuova teoria delle coniche: in un mondo dell'infinito, o della curvatura variabile, che ha perduto ogni centro, l'importanza di

<sup>14</sup> Sull'equazione di segno ambiguo che comprende i diversi casi della sezione conica, cfr. id., *De la methode de l'universelle*, in *Opusculs* cit., pp. 97-98.

<sup>15</sup> Cfr. R. TATON, *L'œuvre mathématique de Desargues*, Vrin, Paris 1963, p. 110; Yvonne Toros commenta questa nozione di involuzione in Desargues, in riferimento non soltanto a Leibniz, ma anche a Spinoza, di cui documenta il grande interesse per la teoria delle coniche: ciò getta una luce diversa sulla questione dello spinozismo e del «parallelismo» (v. TOROS, *L'optique de Spinoza*, in corso di pubblicazione).



sostituire il punto di vista al centro mancante; il nuovo modello ottico della percezione, e della geometria nella percezione, che rifiuta le nozioni tattili – contatto e figura – optando invece per una «architettura della visione»; lo statuto dell'oggetto, che esiste soltanto attraverso le sue metamorfosi o nella declinazione dei suoi profili; il prospettivismo come verità della relatività (e non relatività del vero). Il punto di vista è, in ogni campo della variazione, *potenza di ordinare i casi*, condizione del manifestarsi del vero. Così con la serie alternata delle coniche a partire dal vertice del cono (punto finito, retta infinita, cerchio finito, parabola infinita, ellissi finita, iperbole infinita); oppure con la serie di potenze del 2 a partire dal vertice del triangolo aritmetico. Ed occorre, in ogni campo, assegnare il punto di vista senza il quale non si può trovare la verità, ossia classificare in serie la variazione o determinare i casi<sup>16</sup>. In ogni campo, Leibniz costruisce la «tavola» dei casi che rimanda al punto di vista inteso come giurisprudenza o arte del giudicare. Bisogna sempre trovare il giusto punto di vista, o il migliore, in mancanza del quale non resterebbe che il disordine, o addirittura il caos. Quando parlavamo di Henry James, lo facevamo sempre seguendo l'idea leibniziana del punto di vista come segreto delle cose, punto di messa a fuoco, crittografia, o come determinazione dell'indeterminato con segni ambigui: ciò di cui vi parlo, e che pensate anche voi, siete d'accordo per dirlo di lui, a patto di sapere che cosa si pensa di lei,

<sup>16</sup> M. SERRES, *Le système de Leibniz* cit., vol. I, pp. 156-63; vol. II, pp. 665-67, 690-93.

e che si sia ugualmente d'accordo su chi è *lui* e chi è *lei*? Solo un punto di vista fornisce le risposte e i casi, come in un'anamorfose barocca.

Siamo così passati dalla curvatura variabile al fuoco di curvatura (dalla parte concava), dalla variazione al punto di vista, dalla piega all'avviluppamento, in breve: dall'inflessione all'inclusione. La transizione è stata insensibile, un po' come nel caso dell'angolo retto, che non si misura con un grande arco, ma con un arco piccolo e ravvicinato quanto si vuole al proprio vertice: già al vertice «si trova l'angolo o l'inclinazione delle sue linee»<sup>17</sup>. Eppure si esista ad affermare che il visibile si trova nel punto di vista. Occorrerebbe un'intuizione più naturale per farci ammettere questo passaggio. Anche se si tratta, in fondo, di un'intuizione piuttosto semplice: perché qualcosa dovrebbe piegarsi se non per risultare poi avviluppato, immesso in un'altra cosa? Ed ecco allora che l'avviluppo assume qui il suo senso ultimo, o meglio finale: non si tratta più di un avviluppo di coerenza o di coesione, come l'uovo nell'«avvilupparsi reciproco» delle parti organiche. E non si tratta neppure di un avviluppo matematico di aderenza o di adesione, in cui è ancora una piega che avviluppa altre pieghe, come quando l'avviluppante tocca un'infinità di curve in un'infinità di punti. Si tratta, invece, di un avviluppo di inerenza o di «innessione» unilaterale: l'inclusione, l'inerenza, è cioè *la causa finale della piega*, ragion per cui si passa impercettibilmente da questa a quella. Tra le due si apre tuttavia un intervallo, che fa dell'avviluppo la ragione della piega: ciò che è piegato, è l'incluso, l'inerente. Potremmo anche dire che ciò che è piegato è soltanto virtuale, che non esiste attualmente se non in un avviluppo o in qualcosa che l'avviluppa.

Dunque, non è esattamente il punto di vista ad includere; o almeno, il punto di vista può farlo solo in qualità

<sup>17</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera alla principessa Sofia, giugno 1700, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. VII, p. 554. Anche la *justification du calcul* dimostrava come il punto A contenesse e conservasse il rapporto  $\frac{c}{e}$ .

di agente, ma non di causa finale o di atto compiuto (entelechia). L'inclusione, l'inerenza è uno *stato di chiusura o di chiusura* che Leibniz descrive con la celebre formula «nessuna finestra» e che il punto di vista non riesce a produrre. Ciò in cui l'inclusione viene attuata, e continua ad esserlo, o ciò che include nel senso di un atto compiuto, non è il sito né il luogo, e non è neppure il punto di vista, ma quanto permane nel punto di vista, o ciò che occupa il punto di vista e lo rende tale. È necessariamente un'anima, un soggetto. È sempre un'anima ad includere ciò che essa coglie dal suo punto di vista, vale a dire l'inflessione. *L'inflessione è una idealità o virtualità che esiste attualmente solo nell'anima che la avviluppa*. E quindi l'anima ad avere delle pieghe, o ad essere piena di pieghe. Le pieghe sono nell'anima ed esistono attualmente solo nell'anima. Il che risulta vero, già, per le «idee innate», che sono pure virtualità, pure potenze, il cui atto consiste in un certo *habitus* o in disposizioni (pieghe) nell'anima, ed il cui atto compiuto consiste in un'azione interiore dell'anima (dispiegamento interno)<sup>18</sup>. Ma risulta altrettanto vero per il mondo: il mondo intero, infatti, non è che una virtualità esistente attualmente solo e soltanto nelle pieghe dell'anima che esprime quel mondo. L'anima opera dispiegamenti interiori mediante i quali si conferisce una rappresentazione inclusa del mondo. E passiamo, così, dall'inflessione all'inclusione in un soggetto, come si passa dal virtuale all'attuale. L'inflessione definisce la piega, ma l'inclusione definisce a sua volta l'anima o il soggetto, vale a dire ciò che avviluppa la piega, la sua causa finale e il suo atto compiuto.

Da tutto ciò deriva la distinzione di tre specie di pun-

<sup>18</sup> In tal senso Leibniz distingue: la virtualità o idea, la modificazione, inclinazione, disposizione o abitudine, che è come l'atto della potenza nell'anima; la tendenza all'azione e l'azione stessa come ultima attualizzazione dell'atto. Il che equivale sul piano scultoreo a: la figura di Ercole; le venature del marmo; il lavoro sul marmo per liberare quelle venature. Cfr. in, *Notae de vi et vires* cit. [trad. it. cit., pp. 71-72 e 236-37 («oltre alla disposizione, vi è una tendenza all'azione...»)].

ti, che rappresentano altrettante specie di singolarità<sup>19</sup>. Il *punto fisico* è quello che percorre l'inflessione, o è lo stesso punto d'inflessione: non è un atomo né un punto cartesiano, ma un punto-piega, elastico o plastico. Non risulta esatto, quindi. L'importante, invece, è che esso per un verso svaluta il punto esatto, mentre per l'altro obbliga il *punto matematico* ad assumere un nuovo statuto, rigoroso ma non per questo esatto. Per un verso, infatti, il punto esatto non è una parte dell'estensione, bensì un'estremità convenzionale della linea. Per l'altro, il punto matematico perde così esattezza, trasformandosi in posizione, in luogo o punto di messa a fuoco, in luogo di congiunzione dei vettori di curvatura, insomma: in punto di vista. E quest'ultimo assume infine un valore genetico: la pura estensione diventa la continuazione o la diffusione del punto, sempre seguendo i rapporti di distanza che definiscono lo spazio (tra due punti qualsiasi) come «luogo di ogni luogo». Tuttavia, anche se il punto matematico cessa di rappresentare l'estremità della linea per diventare l'intimità del fuoco, esso resta comunque una semplice «modalità». Resta nel corpo, o nella cosa estesa<sup>20</sup>. E come tale, lo abbiamo già notato, esso costituisce soltanto la proiezione nel corpo di un terzo punto. E il *punto metafisico* infatti, è l'anima o il soggetto, ad occupare il punto di vista, a proiettarsi nel punto di vista. Per cui, l'anima non è in un punto del corpo, ma è un punto superiore e di natura differente, che corrisponde al punto di vista. *Occorre distinguere in tal senso il punto d'inflessione, il punto di posizione, il punto d'inclusione.*

Sappiamo bene quale nome Leibniz assegna all'anima

<sup>19</sup> ID., *Nouveaux système de la nature* cit. [trad. it. cit., pp. 194-95]. Sulle ipotesi scolastiche sul punto, e sui diversi casi cui Leibniz si ispira, cfr. A. BOEHM, *Le vinculum substantiale chez Leibniz, ses origines historiques*, Vrin, Paris 1962, pp. 62-81.

<sup>20</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Lady Masham, giugno 1704 cit., p. 357: «Si deve porre l'anima nel corpo in cui si trova il suo punto di vista, quel punto di vista secondo il quale l'anima si rappresenta l'universo al presente. Dire di più e rinchiudere le anime nelle dimensioni, significa immaginare le anime come dei corpi».

o al soggetto inteso come un punto metafisico: monade. Egli ricava questo appellativo dai neoplatonici, che se ne servivano per designare uno stato dell'Uno: l'unità in quanto avviluppa una molteplicità che, a sua volta, sviluppa l'Uno alla stregua di una «serie»<sup>21</sup>. Per essere più precisi, l'Uno ha una potenza di avviluppo e di sviluppo, mentre il molteplice risulta inseparabile dalle pieghe che crea quando è avviluppato, e dai suoi spiegamenti quando è sviluppato. In tal modo, però, gli avviluppi e gli sviluppi, le implicazioni e le esplicazioni, corrispondono ancora a movimenti particolari, che vanno poi compresi in una universale Unità che li «complica» tutti, complicando tutti gli Uni. Sarà Giordano Bruno a portare il sistema delle monadi a un simile livello di complicazione universale: Anima del mondo che complica tutto. Le emanazioni neoplatoniche fanno qui spazio a una larga zona d'immanenza, anche se i diritti di un Dio trascendente o di una Unità ancora superiore sono formalmente rispettati. Spiegare-implicare-complicare formano la triade delle pieghe, secondo le diverse variazioni del rapporto Unomoltiplice<sup>22</sup>. Ma se ci chiediamo perché il nome di monade sia rimasto legato a quello di Leibniz, la risposta è che sarebbe stato lui a fissarne, in due modi, il concetto. Per un verso, la matematica dell'inflessione gli avrebbe permesso di scorgere nella serie del molteplice una serie convergente infinita. Per l'altro, la metafisica dell'inclusione gli avrebbe permesso di scorgere nell'unità avviluppante un'unità individuale irriducibile. Infatti, fin quando le serie restavano finite o indefinite, gli individui correavano il rischio di apparire relativi, chiamati a fondersi in uno spirito universale o in un'anima del mondo capace di compiere tutte le serie. Se il mondo, viceversa, è una serie infinita, esso offre per ciò stesso la comprensione logica

<sup>21</sup> Cfr. PROCLUS, *Elementi di teologia*, par. 21.

<sup>22</sup> G. BRUNO, *De triplici minimo* (1590). La teoria della «complicazione» era già stata sviluppata da Nicola Cusano, cfr. M. DE GANDILLAC, *La philosophie de Nicolas de Cues*, Aubier, Paris 1978.

di una nozione o di un concetto che può essere soltanto individuale e risulta dunque sviluppato in un'infinità di anime individuate, ciascuna delle quali mantiene il suo punto di vista irriducibile. E l'accordo dei punti di vista singolari, o l'armonia, a sostituire l'universale complicazione e a scongiurare qui i pericoli di panteismo o d'immanenza. Il che spiega l'insistenza di Leibniz nel denunciare l'ipotesi, o piuttosto l'ipostasi, di uno Spirito universale, che ridurrebbe la complicazione a un'operazione astratta in cui gli individui potrebbero solo inabissarsi<sup>33</sup>.

Tutto quanto resta oscuro, ad ogni modo. Quando Leibniz infatti, calcando molto una metafora plotiniana, trasforma la monade in una sorta di punto di vista sulla città, bisogna forse trarne la conclusione che una certa forma corrisponde ad ogni punto di vista<sup>34</sup>? Per esempio, una strada di questa o quella forma? Nelle coniche, non esiste un punto di vista al quale rinviare l'ellissi, e un altro per la parabola, e un altro ancora per il cerchio. Il punto di vista, il vertice del cono, è la condizione in cui si coglie nel suo insieme la variazione delle forme o la serie delle curve di secondo grado. Non basta allora dire che il punto di vista coglie una prospettiva, un profilo che tutta la città presenta, ogni volta, a modo suo. Poiché il punto di vista fa apparire pure la connessione di tutti i profili tra di loro, la serie di tutte le curvature o inflessioni. Ciò che è colto da un punto di vista non è una strada determinata o il suo rapporto determinabile con le altre strade, che rappresentano delle costanti, ma la varietà di tutte le connessioni possibili tra il percorso di una qualsiasi strada e un'altra: la città come labirinto ordinabile. La serie infinita delle curvature o delle inflessioni è dunque

<sup>33</sup> G. W. LEIBNIZ, *Considerations sur la doctrine d'un Esprit universel unique* (1702) [trad. it. *Considerazioni sulla dottrina d'uno Spirito universale unico*, in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 263-73]. Per questa ragione Leibniz non riprende il termine di «complicatio», ma grado sia palese la sua propensione per i vocaboli e le nozioni che esprimono la piega.

<sup>34</sup> Cfr. la frase concisa di Plotino: «Noi moltiplichiamo la città senza che essa motivi questa operazione...» (PLOTINO, *Enneadi*, VI, 6, 2).

que il mondo, e il mondo intero è incluso nell'anima da un certo punto di vista.

*Il mondo è la curva infinita che tocca un'infinità di curve in un'infinità di punti, è la curva a variabile unica, è la serie convergente di tutte le serie.* Ma perché, allora, non esiste un solo punto di vista universale, perché Leibniz ricusa con tanta enfasi «la dottrina di uno spirito universale»? Perché esistono diversi punti di vista e diverse anime irriducibili, un'infinità? Prendiamo il caso della serie dei dodici suoni: anch'essa, naturalmente, è suscettibile di numerose variazioni, non soltanto di carattere ritmico o melodico, ma prodotte da un movimento contrario o retrogrado. A maggior ragione, una serie infinita, anche se la variabile è unica, appare inseparabile da quell'infinità di variazioni che la costituiscono: la si considera necessariamente secondo tutti gli ordini possibili, privilegiando però di volta in volta questa o quella sequenza parziale. Ed è soltanto allora che una forma o una strada può reclamare i suoi diritti, in relazione all'intera serie: ogni monade, come unità individuale, include cioè tutta la serie ed esprime così il mondo intero, ma non lo esprime senza esprimere più chiaramente una piccola regione del mondo, un «distretto», un quartiere della città, una sequenza finita. Due anime non possiedono lo stesso ordine, e non hanno neppure la stessa sequenza, la stessa regione chiara o rischiara. Si può persino dire che l'anima, pur essendo infinitamente piena di pieghe, può tuttavia spiegarne solo un esiguo numero al suo interno, quelle che vanno appunto a formare il suo distretto o il suo quartiere<sup>35</sup>. Non che questo equivalga a una definizione dell'individuazione: se esistono solamente individui, non è perché essi includono la serie in un certo ordine e a partire da una certa regione, è vero semmai il contrario. Dunque, non disponiamo per

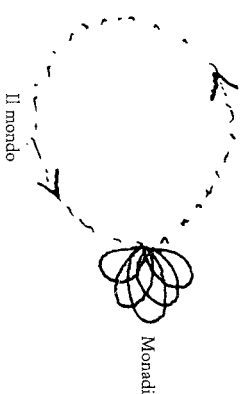
<sup>35</sup> G. W. LEIBNIZ, *Discours de métaphysique* [trad. it. *Discorso di metafisica*, in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 80-82]. E *Monadologie* cit. [trad. it. pp. 292-93; «ciascun spirito essendo come una piccola divinità nel suo dipartimento» (p. 297)].

il momento che di una definizione nominale dell'indiviso. Quanto basta, comunque, a dimostrare che esistono necessariamente un'infinità di anime e un'infinità di punti di vista, benché ogni anima includa, e ogni punto di vista colga, la serie infinitamente infinita. Ciascuno la coglie o la include in un certo ordine e secondo un quartiere differente. Ritorniamo allo schema elementare dei due fuochi dell'inflessione: in verità, ognuno di essi è un punto di vista sull'intera inflessione, ma in un ordine inverso (movimento retrogrado) e secondo un distretto opposto (uno dei due rami).

Per quale ragione, tuttavia, bisogna *partire* proprio dal mondo o dalla serie? Perché, altrimenti, il tema dello specchio e del punto di vista perderebbe ogni pregnanza. Noi passiamo dalle inflessioni nel mondo all'inclusione nei soggetti: ma com'è possibile tutto ciò, dato che il mondo esiste soltanto nei soggetti che lo includono? Sono le prime lettere ad Arnauld ad offrirci la combinazione e la conciliazione di due proposizioni essenziali a tale riguardo. Da una parte, il mondo in cui Adamo ha peccato esiste unicamente in Adamo peccatore (e in tutti gli altri soggetti che compongono quel mondo). Dall'altra, Dio crea, non il peccatore Adamo, ma il mondo in cui Adamo ha peccato. In altri termini, se il mondo è nel soggetto, il soggetto è comunque *per il mondo*. Dio produce il mondo «prima» di creare le anime, poiché le crea per quel mondo che ripone in esse. E proprio in tal senso la legge della serie infinita, la «legge delle curvature», non risiede nell'anima, benché la serie vi risieda e le curvature pure. Sempre nello stesso senso, l'anima è una «produzione», un «risultato»: essa risulta dal mondo che Dio ha prescelto. Perché il mondo è nella monade, e ciascuna include tutta la serie degli strati del mondo; ed anche perché la monade è per il mondo, e nessuna contiene chiaramente la «ragione» della serie, da cui esse risultano tutte e che resta esterna a tutte, come il principio stesso del loro accordo<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 289. Sulla «legge delle curvature», cfr. M., *Éclaircissement* cit.

Si va dunque dal mondo al soggetto, a costo però di una torsione capace di far sì che il mondo esista attualmente soltanto nei soggetti, ma anche che i soggetti si raccolgano tutti a quel mondo come alla virtualità da essi attualizzata. Quando Heidegger si sforza di superare l'intenzionalità come determinazione ancora troppo empirica del rapporto soggetto-mondo, presagisce che la formula leibniziana della monade senza finestre è una via possibile per quel superamento, poiché il *Dasein*, egli sostiene, è già da sempre aperto e non ha bisogno di finestre attraverso cui potrebbe prodursi un'apertura. In tal modo, però, egli trascura la condizione di chiusura o di chiusura enunciata da Leibniz, ossia la determinazione di un essere-per-il-mondo invece di un essere-nel-mondo<sup>27</sup>. La chiusura è la condizione dell'essere-per-il-mondo. Questa condizione di chiusura vale per l'apertura infinita del finito: essa «rappresenta finitamente l'infinitezza».



[trad. it. cit., p. 214]. Si può sicuramente affermare che la legge della serie è avalluppata in modo confuso nell'anima: ma ciò che si trova nell'anima, tuttavia, non è tanto la legge quanto «il potere di porla in esercizio».

<sup>27</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Fenomenologia e logica*, La Nuova Italia, Firenze 1974: «Simile a una monade, il *Dasein* non ha bisogno di finestre per vedere che cosa si trovi fuori, e questo non, come crede Leibniz, perché tutto quanto esiste sia già accessibile all'interno della scatola...», ma perché la monade, il *Dasein*, si trova già fuori, in conformità al suo proprio essere» (p. 359). Merleau-Ponty dimostra di capire meglio il pensiero leibniziano e afferma semplicemente: «La nostra anima non ha finestre, ciò significa *In der Welt Sein*...» Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1969, pp. 264 e 276 [trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1979]. Sin dalla *Phénoménologie de la perception* (1945) Merleau-Ponty parla della piega, per contrapporla ai buchi sarritiani; mentre in *Le visible et l'invisible* egli tenta di interpretare la piega heideggeriana come un «chiasmo o intreccio» tra il visibile e il vedente.



Dà al mondo la possibilità di ricominciare in ogni monade. Bisogna riporre il mondo nel soggetto, affinché il soggetto sia per il mondo. Tale torsione costituisce la piega del mondo e dell'anima. Ed è essa a conferire all'espressione il suo aspetto fondamentale: l'anima è l'espressione del mondo (attualità), ma perché il mondo è l'espresso dell'anima (virtualità). Per cui, Dio crea le anime espressive soltanto perché crea il mondo che esse esprimono includendolo: dall'inflexione all'inclusione. Tuttavia, affinché il virtuale si incarni e si realizzi, occorre pure qualcos'altro oltre a questa attualizzazione nell'anima: non occorre forse una realizzazione nella materia, tale che i ripiegamenti della materia stessa vengano a raddoppiare le pieghe nell'anima? Non possiamo ancora dirlo, benché il capitolo precedente inviti a crederlo.

### Capitolo terzo

#### Che cosa è barocco?

Le monadi «non hanno finestre, attraverso le quali qualcosa possa entrare o uscire», non hanno «buchi né porte»<sup>1</sup>. Rischiamo speculazioni troppo astratte se non cerchiamo di precisare meglio la situazione. Un quadro ha, di solito un modello esterno, è ancora una finestra. E se un lettore d'oggi rievoca al buio lo svolgimento di un film, non per questo il film non è stato girato. Ma che dire delle immagini numeriche o digitali, senza modello, frutto di un calcolo? O magari della linea a inflessione infinita, che assume il valore di una superficie, come la si può trovare in Pollock, in Rauschenberg? In effetti, proprio a proposito di Rauschenberg, è stato detto che la superficie del quadro non è più una finestra affacciata sul mondo, ma una tavola opaca d'informazione, sulla quale si iscrive una linea cifrata<sup>2</sup>. Al quadro-finestra si sostituisce così il tabulato, la tavola su cui si indicano le linee, i numeri, i caratteri intercambiabili (l'oggettile). E Leibniz compila di continuo tavole lineari o numeriche, con le quali rivedono le pareti interne della monade. Ai buchi si sostituiscono le pieghe. Al sistema finestra-campagna si oppone il binomio città-tavola d'informazione<sup>3</sup>. La monade leib-

<sup>1</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit. [trad. it. pp. 283-84], lettera alla principessa Sofia, giugno 1700 cit., p. 554.

<sup>2</sup> L. STEINBERG, *Other criteria*, Oxford University Press, Oxford 1972: «Il piano *flashed* del quadro».

<sup>3</sup> Sulla città barocca e l'importanza della città nel Barocco, cfr. L. MUMFORD, *The City in History*, Harcourt, New York 1961 [trad. it. *La città nella storia*, Bompiani, Milano 1981]; e S. SARDUY, *Barocco*, Il Saggiatore, Milano 1980, cap. *Il Caravaggio, la città borghese*.

niziana sembra appunto una tavola del genere, o piuttosto una stanza, un appartamentino interamente ricoperto di linee a inflessione variabile. E come la camera oscura dei *Nouveaux essais*, rivestita di una tela tesa e diversificata da pieghe in movimento, viventi. L'essenza della monade è quella di avere un *fondo scuro*: da esso trae ogni cosa, e niente proviene dal di fuori o va al di fuori.

Per questo, non occorre richiamare alla mente situazioni tanto moderne, salvo che queste si prestino a far comprendere ciò che è già all'opera nel Barocco. Da lungo tempo esistono luoghi in cui tutto ciò che è dato a vedere si trova al di dentro: cellula, sacrestia, cripta, chiesa, teatro, studio di lettura o di stampa. Sono questi i luoghi che il Barocco privilegia, facendone emergere tutta la potenza e la gloria. La camera oscura possiede solo una piccola apertura, in alto, attraverso cui penetra la luce che, con l'ausilio di due specchi, proietta sul foglio di carta gli oggetti da disegnare non percepibili dall'occhio. La funzione del secondo specchio è quella di restare inclinato a seconda della posizione del foglio<sup>4</sup>. E poi le decorazioni in continua trasformazione, i cieli dipinti, tutti i generi di *trompe-l'œil* che adornano i muri: la monade dispone soltanto di mobili e d'oggetti in *trompe-l'œil*. Infine, l'ideale architettonico di una stanza in marmo nero, in cui la luce penetra esclusivamente attraverso orifizi così stretti da non lasciare intravedere niente da fuori, illuminando o colorando le decorazioni con un puro dentro. (Da questo punto di vista, non è forse lo spirito barocco che ispira Le Corbusier nell'abbazia di La Tourette?) È impossibile capire la monade leibniziana, e il suo sistema luce-specchio-punto di vista-decorazione interna, se non si stabilisce un paragone con l'architettura barocca. Quest'ultima costruisce cappelle e stanze in cui la luce radente proviene da aperture invisibili perfino a colui che vi abita. Uno dei primi esempi è dato dallo Studiolo di Fi-

<sup>4</sup> Vedi s. KOFMAN, *Camera obscura*, Gallée, Paris 1973 (in particolare: *L'usage de la chambre obscure*, pp. 79-97).

renze, con la sua camera segreta e sprovvista di finestre. La monade è una cellula, una sacrestia, assai più che un atomo: una stanza senza porte o finestre, in cui ogni azione è un'azione interna.

La monade è l'autonomia dell'interno, un interno senza esterno. Ma possiede un correlato: una facciata indipendente, un esterno senza interno. La facciata, in effetti, può avere porte e finestre, è piena di buchi, benché non ci siano vuoti e i buchi siano solo i luoghi di una materia più rarefatta. Le porte e le finestre della materia aprono o chiudono unicamente dal di fuori o sul fuori. Certo, la materia organica abbozza già una sorta di interiorizzazione, ma sempre relativa, in divenire, e mai compiuta. Di modo che una piega attraversa il vivente, ma per separare l'interiorità assoluta della monade come principio metafisico della vita dall'esteriorità infinita della materia come legge fisica del fenomeno. Si tratta di due insiemi infiniti, che non si toccano né si ricongiungono: «La divisione infinita dell'esteriorità si prolunga senza posa e resta aperta, per cui bisogna uscire dall'esterno e prospettare un'unità puntuale interna... Il campo del fisico, del naturale, del fenomenico, del contingente è tutto immerso nell'iterazione infinita di catene aperte: per questo non è metafisico. Il campo della metafisica si trova invece al di là, e chiude l'iterazione... la monade è quel punto fisso mai raggiunto dalla divisione infinita, che chiude lo spazio infinitamente diviso<sup>5</sup>. L'aspetto caratteristico dell'architettura barocca è appunto questa scissione tra la facciata e il dentro, tra l'interno e l'esterno, tra l'autonomia dell'interno e l'indipendenza dell'esterno – una scissione tale che ciascuno dei due termini ripropone e rilancia l'altro. Anche Wölfflin lo spiega a suo modo («è proprio il contrasto tra il linguaggio esasperato della facciata e la pace serena dell'interno a provocare uno degli effetti più possenti che l'arte barocca esercita su di noi»), ma ha torto a pensare che l'esube-

<sup>5</sup> M. SERRÉS, *Le système de Leibniz* cit., vol. II, p. 762.

ranza della decorazione interna finisca per turbare il contrasto, o che l'interno assoluto sia di per sé pacato. Analogamente, Jean Rousset definisce il Barocco sulla base di questa scissione tra la facciata e l'interno, benché ritenga anche lui che la decorazione rischia di far «dell'aggrare» l'interno. Tuttavia, l'interno resta affatto integro dal punto di vista o nello specchio che ne ordina la decorazione, per quanto questa sia elaborata. Tra l'interno e l'esterno, tra la spontaneità del dentro e la determinazione del fuori, interviene un nuovo modulo di corrispondenza, di cui gli architetti prebarocchi non avevano il minimo presentimento: «Quale rapporto necessario e immediato intercorre tra l'interno di Sant'Agnes e la sua facciata?... Ben lungi da adattarsi alla struttura, la facciata barocca tende ad esprimere solo se stessa», mentre l'interno ricade dalla propria parte, resta chiuso e tende a offrirsi allo sguardo che lo scopre nella sua totalità da un solo punto di vista, «scrigno in cui riposa l'assoluto»<sup>6</sup>.

La nuova armonia è resa possibile innanzitutto dalla distinzione tra due piani, che risolve la tensione e ripartisce la scissione. Il piano basso si fa carico della facciata, si allunga buccandosi, s'incurva seguendo i ripiegamenti prodotti da una materia pesante che costituisce un luogo di infinita ricezione o ricettività. Il piano alto viceversa si chiude, come un puro interno senza esterno, un'interiorità chiusa in assenza di peso, tappezzata di pieghe spontanee che sono soltanto quelle di un'anima o di uno spirito. Ragion per cui, come ha mostrato Wölfflin, il mondo barocco si struttura secondo due vettori, lo sprofondamento verso il basso e la spinta verso l'alto. È stato Leibniz a far coesistere la tendenza di un sistema pesante a trovare un equilibrio verso il basso, là dove la somma delle masse non può più diminuire, con

<sup>6</sup> J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, Paris 1983, pp. 168-71 [trad. it. *La letteratura dell'età barocca in Francia*, il Mulino, Bologna 1985]. E, dello stesso autore, *L'intérieur et l'extérieur*, José Corti, Paris 1976.

la tendenza a innalzarsi, con la più alta aspirazione di un sistema senza peso, verso un luogo in cui le anime sono destinate a diventare razionali, come in un quadro del Tintoretto. Il fatto che l'uno sia metafisico e concerna le anime, mentre l'altro è fisico e concerne i corpi, nulla toglie al fatto che i vettori compongono comunque uno stesso mondo, una stessa casa. E non soltanto essi si ripartiscono in funzione di una linea ideale che si attualizza su un piano e si realizza sull'altro, ma una corrispondenza superiore non cessa mai di ricondurli l'uno all'altro. Una simile architettura della casa non è una costante dell'arte, del pensiero. Tuttavia, la caratteristica barocca è proprio la distinzione e la suddivisione in due piani. Si era a conoscenza della distinzione di due mondi nella tradizione platonica. Si era a conoscenza di un mondo dai piani innumerevoli, che seguivano una discesa e una salita confrontandosi ad ogni gradino della scala, perdendosi nell'eminenza dell'Uno e disgregandosi nell'oceano del molteplice: è questo l'universo col profilo a scala della tradizione neoplatonica. Ma il mondo su due soli piani, separati dalla piega che si ripercuote su entrambi i lati in modo differente, è qualcosa di prettamente barocco. Esprime, e lo vedremo, la trasformazione del cosmo in un «mundus».

Tra i pittori cosiddetti barocchi si distinguono il Tintoretto e il Greco, incomparabili tra loro. Eppure essi hanno in comune questo tratto del barocco. *La sepoltura del conte di Orgaz*, ad esempio, è suddivisa in due parti da una linea orizzontale: in basso i corpi si accalcano gli uni contro gli altri, mentre in alto l'anima sale, grazie a un'esile ripiegamento, attesa dalle sante monadi, ciascuna delle quali possiede la sua spontaneità. Nel Tintoretto, il piano basso mostra i corpi in balia della propria pesantezza, le anime che incespicano, si chinano e cadono nei ripiegamenti della materia; la metà superiore, invece, agisce come una potente calamita che le attira, che fa loro cavalcare pieghe di luce gialla, pieghe di fuoco che rianniano i corpi, comunicando una vertigine, ma una «ver-

tigine dell'altro»: così nelle due metà in cui è suddiviso il *Giudizio universale*<sup>7</sup>.

La scissione tra l'interno e l'esterno rinvia dunque alla distinzione tra i due piani, ma quest'ultima rinvia a sua volta alla Piegia, che si attualizza nelle pieghe intime racchiuse dall'anima nel piano in alto, e che si realizza nei ripiegamenti che la materia fa scaturire gli uni dagli altri, sempre all'esterno, nel piano in basso. La piega ideale è quindi lo *Zweifalt*, la piega che differenzia e si differenzia. Quando Heidegger evoca lo *Zweifalt* come il differenziante della differenza, vuol dire innanzitutto che la differenziazione non rinvia a un indifferenziato precostituito, ma a una differenza che non smette di spiegarsi e ripiegarsi su ciascuno dei due lati. Non si spiega l'uno se non ripiegando l'altro, in una coestensività dello svelamento e del velamento dell'Essere, della presenza e del ritirarsi dell'essente<sup>8</sup>. La «duplicità» della piega si ripro-

<sup>7</sup> Cfr. R. DERRAY, *Eloges*, Gallimard, Paris 1986: «il Tintoretto o il sentimento panico della vita», pp. 13-57 (Debray rimprovera a Sartre di aver visto nel Tintoretto solo il piano in basso). Cfr. anche J. PARIS, *L'espèce et le regard*, Seuil, Paris 1971: l'analisi dello «spazio ascensionale» del Greco, pp. 226-28 («come Iudioni, gli uomini equilibrano in tal modo la gravità terrestre e l'attrazione divina»).

<sup>8</sup> A. SCALA si è interrogato a fondo sulla genesi della piega in Heidegger, in un saggio ancora inedito. La nozione affiora tra il 1946 e il 1953, soprattutto in *Monia*, e fa seguito a quella di Tra-due o Incidente, *Zwischen-fall*, che richiama alla mente un caduto. Quella di Heidegger è la piega «greca» per antonomasia, riconducibile a Parmenide. Scala segnala l'esistenza di un momento di Riezler che, sin dal 1933, aveva ritrovato in Parmenide «una pieghettatura dell'essere», «una piega dell'uno in essere e non-essere, entrambi strettamente tesi l'uno nell'altro» (*Faltung*). K. GOLDSTEIN, quando si confessa seguace di Parmenide per la sua concezione del vivente, si rifà anche a Riezler (*La structure de l'organisme*, Gallimard, Paris 1983, pp. 325-29). Secondo Scala, un'altra possibile fonte sembra tirare in ballo i problemi della nuova prospettiva e del metodo proiettivo, che compare già in Dürer col nome di «zwelftellen cubum»: cfr. E. PANOSKY, *Albrecht Dürer*, 1943-47 [trad. it. *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 336: «metodo apparentemente originale e, se è lecita l'espressione, prototipologico, che consiste nello sviluppare i solidi su una superficie piana in modo che le sfaccettature formino una "rete" costruita in maniera tale che, se la si ritaglia nella carta o la si piega adeguatamente per far combaciare le sfaccettature attingue, viene a formare un vero e proprio modello tridimensionale del solido in questione»]. Si ritrovano problemi analoghi nella pittura contemporanea.

duce necessariamente sui due lati e li distingue, ma – distinguendoli – li ricollega l'uno all'altro: scissione in cui i due termini si rilanciano a vicenda, tensione da cui ogni piega è tesa nell'altra.

La piega è senza dubbio la nozione più importante anche in Mallarmé, ma non solo la nozione: l'operazione piuttosto, o l'atto operativo, che ne fa un grande poeta barocco. *Héroïade* è già un poema della piega. La piega del mondo è il ventaglio o «l'unanime piega». A volte, il ventaglio aperto fa scendere e salire tutti i granelli di materia, cenere e brume attraverso cui si scorge il visibile come attraverso i buchi di un velo, seguendo i ripiegamenti che lasciano intravedere la pietra nella fenditura delle loro inflessioni, «piega nella piega» che rivela la città, ma rivela altrettanto bene l'assenza o l'abbandono, agglomerato di polvere, collettività scavate, eserciti e assemblee allucinatorie: al limite, spetterà al lato sensibile del ventaglio, al sensibile stesso, sollevare la polvere attraverso cui lo si scorge, in tutta la sua inattività. A volte invece, dall'altro lato del ventaglio ora richiuso («lo scettro delle rive rosa... quel bianco volo chiuso che tu posi...»), la piega non va più verso una polverizzazione, va oltre o trova la sua finalità in un'inclusione, in un «accumulo in spessore, che offre, in verità, il minuscolo sepolcro dell'anima». La piega è inseparabile dal vento. Ventilata dal ventaglio, la piega non è più quella della materia attraverso cui si vede, ma quella dell'anima in cui si legge, nelle «pieghe gialle del pensiero», il Libro o la monade dai molteplici fogli. Ecco il Libro che contiene tutte le pieghe, dato che la possibilità combinatoria dei suoi fogli è infinita; esso però le include nella sua chiusura, e tutte le sue azioni risultano interne. Eppure, non sono due mondi: la piega del giornale, polvere o bruma, inattività, è una piega di circostanza che deve trovare una nuova forma di corrispondenza con il libro, piega dell'Evento, unità che fa esistere, molteplicità che crea inclusione, collettività divenuta consistente.

Per Leibniz, ad ogni modo, non si trattava di pieghe

del ventaglio, bensì di venature del marmo. Da un lato, troviamo tutti quei ripiegamenti di materia nei quali si scorgono i viventi al microscopio, le collettività attraverso le pieghe della polvere che esse suscitano, esercizi o greggi, il verde attraverso i pulviscoli di giallo e di blu, inanità o finzioni, buchi formicolanti che continuano ad alimentare la nostra inquietudine, la nostra noia o il nostro stordimento. Dall'altra, ci sono le pieghe nell'anima, in cui l'inflessione si trasforma in inclusione (proprio come in Mallarmé la piegatura diventa accumulò): non si vede più, si legge. Leibniz usa il termine «leggere» intendendolo, al tempo stesso, come l'atto interno alla regione privilegiata della monade e come l'atto di Dio nell'intera monade<sup>9</sup>. Come noto, il libro totale era il sogno di Leibniz così com'era il sogno di Mallarmé, benché essi abbiano lavorato sempre per frammenti. E il nostro errore sta nel credere che entrambi non siano riusciti nel loro intento: in realtà, essi hanno creato davvero quel Libro unico, il libro delle monadi, in lettere e trattatelli di circostanza, un libro capace di sopportare ogni dispersione ed ogni combinazione. La monade è il libro o la stanza di lettura. Il visibile e il leggibile, l'esterno e l'interno, la facciata e la camera, non sono tuttavia due mondi, giacché il visibile ha la sua lettura (come il giornale in Mallarmé), e il leggibile ha il suo teatro (il suo teatro di lettura sia in Leibniz sia in Mallarmé). Le combinazioni del visibile e del leggibile costituiscono gli «emblem» o le allegorie care al Barocco. Siamo rinviiati di continuo a un nuovo tipo di corrispondenza o d'espressione reciproca, di «intra-espressione», piega nella piega.

Il Barocco pare inseparabile da un nuovo regime della luce e dei colori. Si possono considerare innanzitutto la luce e le tenebre come un uno e uno zero, come i due pia-

<sup>9</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit. [trad. it. p. 293: «Chi avesse la capacità di vedere tutto, potrebbe leggere in ogni corpo ciò che avviene ovunque e persino ciò che è avvenuto... Ma un'anima non può leggere in se stessa se non ciò che vi è rappresentato distintamente»].

ni del mondo separati da un esiguo spartiacque: i Beati e i Dannati<sup>10</sup>. Tuttavia, non si tratta di una contrapposizione. Se ci poniamo sul piano in alto, in una stanza senza porte né finestre, possiamo constatare che è già molto scura, quasi tappezzata di nero, «fuscum subnigrum». È un apporto barocco: al fondo bianco di gesso o di stucco, di solito preliminare al quadro, il Tintoretto e il Caravaggio sostituiscono un fondo scuro, rosso-bruno, sul quale dispongono ombre sempre più spesse e dipingono direttamente, scalando gradualmente verso le ombre<sup>11</sup>. Il quadro cambia statuto, le cose sorgono dallo sfondo, i colori affiorano dal fondo comune, a riprova della loro natura oscura, e le figure vengono delineate dal loro rivestimento più che dal loro contorno. Ma non è in opposizione alla luce, al contrario, tutto questo si attua in virtù di un nuovo regime della luce. Leibniz afferma nella *Profession de foi du philosophe*: «La luce si insinua tra le tenebre come per una crepa». Bisogna arguire che essa proviene da uno spiraglio, da una minuscola apertura raggomitolata o ripiegata, con l'ausilio di specchi – dato che il bianco si risolve «in una molteplicità di specchietti riflettenti»? In maniera più esatta, possiamo affermare che, se le monadi non presentano crepe, una luce in realtà è stata «sigillata» in esse, una luce che si accende in ciascuna monade quando viene innalzata alla ragione, e che produce il bianco attraverso tutti gli specchietti interni. Essa crea il bianco, ma crea anche l'ombra: crea un bianco che va a confondersi col quartiere rischiarato della monade, ma che s'incupisce o si degrada al tempo stesso in fondo oscuro, «fuscum», donde fuoriescono le cose «per mezzo di ombreggiature e di tinte più o meno forti e ben

<sup>10</sup> Sull'invenzione leibniziana dell'aritmetica binaria, sui suoi due caratteri, uno e zero, luce e tenebre, sulla somiglianza con la «figure chinoise de Fohy», cfr. ID., *Explication de l'arithmétique binaire*, in *Leibnizens mathematischen Schriften* cit., vol. VII. Va poi segnalata l'edizione commentata da Ch. Frémont di ID., *Discours sur la philosophie naturelle des Chinois*, in «L'Hermès» (1983).

<sup>11</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Farbenlehre* (1810) [trad. it. *Teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1983, part. 902-91].

distribuite». Proprio come in Desargues, basta rovesciare la prospettiva e mettere «il luminoso al posto dell'occhio, l'opaco al posto dell'oggetto e l'ombra al posto della proiezione»<sup>12</sup>. Wölfflin ha posto in evidenza il senso di questa progressività della luce che cresce e che decresce, trasmettendosi per gradi: è la relatività della chiarezza (come pure del movimento), l'inseparabilità del chiaro e dello scuro, la cancellazione del contorno, in breve: la contrapposizione a Cartesio, che restava un uomo del Rinascimento, dal duplice punto di vista d'una fisica della luce e di una logica dell'idea. Il chiaro si immerge sempre nello scuro. E il chiaroscuro riempie la monade, secondo una serie che si può percorrere nei due sensi: a una estrema l'ultima si accende, produce il bianco nel quartiere riservato, ma il bianco si ombreggia sempre più e fa posto all'oscuro, a un'ombra sempre più spesso, via via che si espande nell'intera monade verso il fondo oscuro. Al di fuori della serie, abbiamo da una parte Dio, che ha detto *che la luce sia*, e con essa il bianco-specchio, dall'altra le tenebre o il nero assoluto, consistenti in un'infinità di buchi che non riflettono più i raggi ricevuti – materia infinitamente spugnosa o cavernosa fatta di buchi all'infinito<sup>13</sup>. La linea di luce, o la piega tra i due piani, passa allora fra le tenebre e il fondo oscuro che la linea di luce riesce a ricavarne? A rigore, la risposta pare affermativa, nella misura in cui il piano basso non è che una grovta scavata in altre grotte, e la materia, ricacciata sotto le acque, è pressoché ridotta al vuoto. Ma la materia concreta si trova al di sopra, ed i suoi buchi sono già riempiti di una materia sempre più sottile, di modo che la piega tra i due piani si configura piuttosto come il limite comune di due tipi di pieghe piene.

<sup>12</sup> G. W. LEIBNIZ, *Précipites pour avancer les sciences* [trad. it. *Precetti per il progresso delle scienze*, in *Scritti filosofici* cit., vol. II, p. 750]. E cfr. *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 262-63].

<sup>13</sup> Il nero, lo scuro fondo («fuscum subnigrum»), i colori, il bianco e la luce vengono definiti nella *Table de définitions* cit., p. 489.

L'entrata della Germania sulla scena della filosofia si porta dietro il corteo dell'anima tedesca che, secondo Nietzsche, si presenta non tanto «profonda» quanto piena di pieghe e di ripiegamenti<sup>14</sup>. Come fare il ritratto di Leibniz in persona senza sottolinearvi l'estrema tensione tra una facciata aperta e un'interiorità chiusa, ognuna indipendente dall'altra ed entrambe regolate da una strana corrispondenza prestabilita? È una tensione quasi schizofrenica. Leibniz avanza con passo barocco. «Leibniz è più interessante di Kant, come tipo di tedesco: bonaccione, pieno di belle parole, astuto, flessibile, malleabile, mediatore (fra il cristianesimo e la filosofia meccanicistica), capace di audacie enormi, nascosto sotto una maschera ed educatamente importuno, modesto in apparenza... Leibniz è pericoloso, da buon tedesco che ha bisogno di facciate e di filosofia di facciata, ma temerario e in sé misterioso fino all'estremo»<sup>15</sup>. La parrucca di corte è una facciata, un ingresso, come la pretesa di non voler assolutamente scioccare i sentimenti convenzionali, o l'arte di illustrare il proprio sistema da questo o quel punto di vista, in questo o quello specchio, a seconda dell'intelligenza presunta di un corrispondente o di un interlocutore che busa alla porta, mentre il Sistema in quanto tale si trova in alto, gira su se stesso e non perde assolutamente nulla nei suoi compromessi col basso di cui custodisce il segreto, prendendo invece «il meglio da ogni parte», per approfondirsi o fare una piega in più, nella stanza dalle porte chiuse e dalle finestre murate in cui Leibniz si è rinchiuso dicendo: Tutto è «sempre la stessa cosa, a parte il grado di perfezione».

I più grandi inventori, i più grandi commentatori del Barocco, hanno sempre nutrito dubbi sulla reale consistenza di tale nozione, impauriti com'erano dall'estensione arbitraria che essa rischiava di assumere loro mal-

<sup>14</sup> F. NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böe* (1886) [trad. it. *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1968, p. 244].

<sup>15</sup> Citato da W. BERTRAM, *Nietzsche*, Rieder, Genève 1946, p. 233.

grado. Si è dovuto assistere dunque a una riduzione del Barocco ad un solo genere (l'architettura), a una circoscrizione di periodi e luoghi sempre più limitati, oppure alle smentite più radicali, del tipo: il Barocco non è mai esistito. E tuttavia strano negare l'esistenza del Barocco, un po' come si nega l'esistenza degli unicorni o degli elefanti rosa. Poiché in quest'ultimo caso il concetto è dato, mentre nel caso del Barocco si tratta proprio di capire se si può inventare un concetto capace (o meno) di conferirgli esistenza. Le perle irregolari esistono, ma il Barocco non ha nessuna ragione di esistere senza un concetto che detti questa stessa ragione. E facile rendere il Barocco inesistente, basta non proporre alcun concetto. E quindi uguale chiedersi se Leibniz sia il filosofo barocco per eccellenza, o chiedersi se egli elabori un concetto capace di fare esistere il Barocco. E, in questa luce, coloro che hanno accostato Leibniz e il Barocco lo hanno fatto spesso sulla base di un concetto troppo esteso, come Knecht ad esempio e la sua «coincidenza degli opposti». Christine Buci-Glucksmann propone invece un criterio più stimolante e interessante, una dialettica del vedere e del guardare, ma tale criterio cade forse nel difetto opposto, risulta cioè troppo restrittivo, consentendo solamente di definire una piega ottica<sup>16</sup>. Da parte nostra, infatti, il criterio o il concetto operativo del Barocco risulta essere la Piega, in tutta la sua sfera di estensione e comprensione: piega nella piega. Se si può estendere allora il Barocco oltre precisi limiti storici, ci sembra che sia proprio in virtù di questo criterio, che ci avvicina a Michaux quando scrive *Vivre dans les plis*, o a Boulez quando evoca Mallarmé e compone *Pli selon Pli*, o a Hantai quando trasforma la piegatura in metodo. E se invece risaliamo all'indietro nel passato, quali ragioni avremmo di trovare già il Barocco,

<sup>16</sup> H. KNECHT, *La logique chez Leibniz, essai sur le rationalisme baroque*, L'Âge d'homme, Genève 1981; CH. BUCI-GLUCKSMANN, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, Paris 1986 (l'autrice sviluppa un concetto del Barocco che si rifà a Lacan e a Merleau-Ponty).

per esempio, in Paolo Uccello? Perché questi non si accontenta di dipingere cavalli blu e rosa, o di seccare lance come raggi di luce proiettati verso ogni punto del cielo: egli disegna invece senza posa «dei mazzocchi, ossia dei cerchi di legno ricoperti di panno che si mettono in testa, in modo tale che le pieghe della stoffa buttata indietro possano avvolgere tutto il viso»; egli si scontra allora con l'incomprensione dei contemporanei, perché la potenza di *sviluppare sovrannamente* ogni cosa e la strana serie di cappucci a pieghe gli sembrano più rivelatrici delle magifiche figure in marmo del grande Donatello<sup>17</sup>. Sembra dunque esistere una lunga linea barocca che passa proprio nella piega, riunendo architetti, pittori, musicisti, poeti e filosofi. Certo, si obietterà, così è il concetto stesso di piega a diventare troppo esteso: per restare nell'ambito delle arti plastiche, quale periodo o quale stile potrebbe ignorare la piega come tratto di pittura o di scultura? Non si tratta solo di abiti, ma di corpi, rocce, acque, terra e linea. Baltrušaitis definisce la piega in generale come una scissione, ma una scissione che rinvia l'uno all'altro i due termini scissi. Egli definisce in tal senso la piega romana come una scissione-rinvio tra il figurativo e la geometria<sup>18</sup>. Non potremmo allora definire altrettanto bene la piega d'Oriente come una scissione tra il pieno e il vuoto? E non potremmo definire tutte le altre pieghe grazie ad un'analisi comparativa? In realtà, le pieghe di Paolo Uccello non sono barocche, poiché restano imprigionate in strutture geometriche solide, poligonali, inflessibili, per quanto ambigue esse appaiano. Dunque, se vogliamo mantenere l'identità operativa del Barocco e della piega, dobbiamo dimostrare che la piega resta limitata in tutti gli altri casi, e che essa conosce invece nel Barocco una liberazione illimitata, di cui è possibile precisare le condi-

<sup>17</sup> M. SCHWOB, *Vies imaginaires*, Paris 1896 [trad. it. *Vite immaginarie*, Adelphi, Milano 1972].

<sup>18</sup> E. BALTRUŠAITIS, *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romaine*, Flammarion, Paris 1986, cap. IX.

zioni. Le pieghe sembrano abbandonare i loro supporti, tessuto, granto o nuvola, per entrare in un insieme infinito, come *Cristo nel giardino degli ulivi* del Greco (quello della National Gallery). O come nel *Battesimo di Cristo*, in cui la contropiegua del polpaccio e del ginocchio, o il ginocchio come rovescio del polpaccio, comunica alla gamba un'ondulazione infinita, mentre la nuvola a forma di pinza nel mezzo si trasforma in un ventaglio doppio... Sono proprio questi tratti, colti per quello che sono, a dover rendere conto dell'estrema specificità del Barocco e della possibilità di prolungarlo al di là dei suoi limiti storici, senza però cadere nell'arbitrario: è così che possiamo precisare meglio il contributo del Barocco all'arte in generale, e il contributo del leibnizianesimo alla filosofia.

1. *La piega*: il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega, ma come continuarla, come farla attraversare il soffitto e portarla all'infinito. Il fatto è che la piega non soltanto concerne ogni materia, che diventa così materia d'espressione, secondo scale, velocità e vettori differenti (montagna e acqua, carta, stoffa, tessuti viventi, cervello), ma determina e fa apparire la Forma, ne fa una forma d'espressione, *Gestaltung*, elemento genetico o linea infinita d'inflessione, curva a variabile unica.

2. *L'interno e l'esterno*: la piega infinita separa o passa fra la materia e l'anima, la facciata e la stanza chiusa, l'esterno e l'interno. La linea d'inflessione è una virtualità che non cessa di differenziarsi: essa si attualizza nell'anima, ma si realizza nella materia, con l'anima da una parte e la materia dall'altra. È questo il tratto barocco: un esterno sempre all'esterno, un interno sempre all'interno. Una «ricettività» infinita, una «spontaneità» infinita: la facciata esterna di ricezione e le camere interne d'azione. L'architettura barocca, sino ai nostri giorni, non cesserà di mettere a confronto due principî, un principio

portante e un principio di rivestimento (Gropius o Loos)<sup>19</sup>. La conciliazione dei due non sarà mai diretta, ma necessariamente armonica, fonte d'ispirazione di una nuova armonia: è uno stesso concetto, la linea, ad esprimersi nell'elevazione del canto interno dell'anima, con la memoria o a memoria, e nella fabbricazione estrinseca della partitura materiale, che va di causa in causa. Ma, per l'appunto, l'espresso non esiste a prescindere dalle sue espressioni.

3. *L'alto e il basso*: l'accordo perfetto della scissione, o la risoluzione della tensione, si compie grazie alla distribuzione dei due piani, che sono di un solo e stesso mondo (la linea dell'universo). La materia-facciata va verso il basso, mentre l'anima-camera sale verso l'alto. La piega infinita passa dunque fra due piani. Ma, differenziandosi, essa si sciama da entrambe le parti: la piega si differenzia in pieghe, che s'insinuano all'interno e debordano all'esterno, articolandosi così nell'alto e nel basso. Ripiegamenti della materia in guida di esteriorità, pieghe nell'anima in guida di chiusura. Ripiegamenti della partitura e pieghe del canto. Il Barocco è l'arte informale per eccellenza: a terra, raso terra, sotto mano, trovano le tessiture della materia (i grandi pittori barocchi moderni, da Paul Klee a Fautrier, da Dubuffet a Bettencourt...) Ma l'informale non costituisce una semplice negazione della forma: esso attesta la forma come forma piegata ed esistente solo in quanto «paesaggio del mentale», nell'anima o nella nostra testa, in altezza, là dove troviamo le pieghe immateriali. Le materie sono il fondo, ma le forme piegate corrispondono a maniere. Passiamo, così, dalle materie alle maniere. Dalle terre e dai terreni, agli habitat e ai salotti. Dalla *Tessitura* alla *Logologia*. Sono questi i due ordini, i due piani di Dubuffet, abbinati alla scoperta della loro armonia, che deve tendere, al limite, all'indiscernibilità: si tratta di una tessitura o di una pie-

<sup>19</sup> B. CACHE, *L'ameublement du territoire* cit.



ga dell'anima, del pensiero<sup>20</sup>? La materia che rivela le sua tessitura diventa materiale brutto, così come la forma che rivela le sue pieghe diventa forza. Il binomio materiale-forza, nel Barocco, rimpiazza dunque la materia e la forma (le forze primitive sono quelle dell'anima).

4. *Il dispiego*: non è certo il contrario della piega, né la sua cancellazione, ma la continuazione o l'estensione del suo atto, la condizione del suo manifestarsi. Quando la piega non è più rappresentata e diventa «metodo», operazione, atto, il dispiego diventa il risultato dell'atto che si esprime in questo preciso modo. Hantai, all'inizio, rappresenta semplicemente la piega, tubolare e bruciante, ma ben presto comincia a piegare la tela o la carta. Allora, si formano come due poli: quello degli «Studi» e quello delle «Tavole». A volte, una superficie è piegata localmente ed irregolarmente: in questo caso sono i lati esterni della piega aperta ad essere dipinti, di modo che lo stiramento, l'appiattimento, lo spiegamento creano un'alternanza tra le distese di colore e le zone di bianco, modulata le une sulle altre. A volte, invece, è un solido a proiettare le sue facce interne su una superficie piana regolarmente piegata secondo gli spigoli: in questo caso la piega ha un punto d'appoggio, è annodata e chiusa a qualsiasi intersezione, e si spiega per fare circolare il bianco interno<sup>21</sup>. A volte, far vibrare il colore nei ripiegamenti della materia; a volte, invece, far vibrare la luce nelle pieghe di una superficie immateriale. Tuttavia, perché la li-

<sup>20</sup> Sui «due ordini», materiale e immateriale, cfr. J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, Gallimard, Paris 1967, vol. II, pp. 79-81. [trad. it. *Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1971]. Vedi anche il *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*: «Tableaux paysagés, paysage du mental»; e «Habitats, Closierie Falbala, Salon d'été» (il Gabinetto logologico è un autentico interno di monade).

<sup>21</sup> Su Hantai e il metodo della piegatura, cfr. M. PLEVNET, *Identité de la lumière*, catalogo Arca, Marseille 1985. Cfr. anche P. FOURCADE, *Un coup de pinceau c'est la pensée*, catalogo Centre Pompidou, Paris 1976; Y. MICHAUX, *Métaphysique de Hantai*, catalogo, Venezia 1982; G. BONNEFOI, *Hantai*, Centre d'Art contemporain, Beaulieu 1973.

nea barocca resta solo una possibilità in Hantai? Perché egli non cessa di confrontarsi con un'altra possibilità, vale a dire con la linea d'Oriente. Il dipinto e il non-dipinto non si distribuiscono, cioè, come la forma e il fondo, ma come il pieno e il vuoto in un mutuo divenire. Per questo, Hantai lascia vuoto l'occhio della piega e ne dipinge solo i lati (linea d'Oriente), anche se gli capita di creare nella stessa regione delle piegature ulteriori che non lasciano più sussistere alcun vuoto (linea piena barocca). Forse, nel Barocco, resta sempre latente la possibilità di confrontarsi con l'Oriente. Ed è questa d'altronde l'avventura di Leibniz con l'aritmetica binaria: nell'uno e nello zero egli scorge il pieno e il vuoto alla maniera cinese; ma il Leibniz barocco non crede nel vuoto, che gli sembra sempre pieno di una materia ripiegata, ragion per cui l'aritmetica binaria sovrappone le pieghe che il sistema decimale e la Natura stessa nascondono in vuoti apparenti. Nel Barocco, e in Leibniz, le pieghe sono sempre piene<sup>22</sup>.

5. *Le tessiture*: la fisica leibniziana si suddivide in due capitoli principali, l'uno concernente le forze attive, dette derivate, riconducibili alla materia, l'altro le forze passive o la resistenza del materiale grezzo, la tessitura<sup>23</sup>. E forse al limite che la tessitura risalta meglio, prima della frattura o della lacerazione, quando lo stiramento non si contrappone più alla piega, ma la esprime allo stato puro, come mostra una figura barocca di Bernard Cache (isteresi più che stiramento). Anche in questo caso la piega respinge la crepa e il buco, che non appartengono alla stessa visione pittorica. In generale, è il modo in cui la materia si piega a rappresentare la sua tessitura.

<sup>22</sup> Leibniz contava sulla sua aritmetica binaria per scoprire una periodicità nelle serie dei numeri: periodicità che forse la Natura nasconderebbe «nei suoi ripiegamenti», come per i numeri primi. Cfr. G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 632-33].

<sup>23</sup> Sulle tessiture, cfr. ID., lettera a Des Bosses, agosto 1715, in *Œuvres philosophiques et lettres* cit., pp. 259-65. La fisica di Leibniz è una prova del suo interesse costante per i problemi di resistenza dei materiali.



La tessitura, più che dalle sue parti eterogenee e realmente distinte, è definita dal modo in cui queste ultime diventano inseparabili in virtù di pieghe particolari. Donde il Manierismo e il suo rapporto operativo col Barocco. È quanto diceva lo stesso Leibniz quando evocava «la carta o la tunica». Tutto si piega a modo suo, la corda e il bastone, ma anche i colori, che variano a seconda della concavità o convessità del raggio luminoso, e i suoni, tanto più acuti quanto più «le parti vibranti sono corte e tese». Dunque, la tessitura non dipende dalle parti in sé, ma dagli strati che ne determinano la «coesione»: il nuovo statuto dell'oggetto, l'oggettile, risulta inseparabile dai diversi strati che si dilatano, creando altrettante occasioni di svolta o di ripiegamento. In virtù delle pieghe di cui è capace, la materia diventa allora materia d'espressione. E la piega di materia, o tessitura, va messa in relazione con diversi fattori, innanzitutto con la luce, col chiaroscuro, col modo in cui la piega cattura la luce, a seconda dell'ora e dell'illuminazione (si vedano le ricerche contemporanee di Tromeur, di Nicole Grenot). Ma anche con la profondità: col modo in cui la piega può determinare una «profondità sottile» e sovrapponibile, come nel caso della piega di carta che definisce un minimo di profondità per la nostra scala, riscontrabile nei portacarte barocchi in *trompe-l'œil*, in cui è la rappresentazione di un cartoncino ripiegato a creare una profondità al di qua del muro; oppure con la profondità molle e sovrapposta della stoffa, che continua a ispirare la pittura e viene oggi valorizzata al massimo da Helga Henzen, nella cui opera la rappresentazione della stoffa rigata e pieghettata copre l'intero quadro e il corpo diventa assente, in cadute o elevazioni, onde o raggi solari, che in questo caso seguono una linea proveniente dall'Islam. Ma la tessitura va messa anche in relazione col teatro delle materie, nella misura in cui una materia afferrata, indu-

rita nel suo stiramento o nella sua isteresi, può risultare idonea ad esprimere in sé le pieghe di un'altra materia, come nelle sculture in legno di Renonciat, in cui il cedro del Libano si trasforma in un telone di plastica o il pino di Paraña in «cotone e piume». Si tratta, insomma, del modo in cui tutte queste tessiture della materia tendono verso un punto più elevato, verso un punto spirituale che avviluppa la forma, che la tiene avviluppata e che serba in sé il segreto delle pieghe materiali in basso. Donde deriverebbero queste ultime altrimenti, dato che non si spiegarono con le parti componenti, e dato che il «brulichio», lo spostamento continuo del contorno è provocato dalla proiezione sulla materia di qualcosa di spirituale, da una fantasmagoria del pensiero, come dice Dubuffet? In modo diverso, ma comunque analogo, si muove lo scultore Jeanalos quando passa dalle foglie fisiche di cavolo ripiegate all'infinito, annodate, legate strettamente, o da lenzuoli infinitamente tesi, a piccoli piselli metafisici, dormienti spirituali o nuclei di monadi che conferiscono un senso pieno all'espressione «le pieghe del sonno»<sup>24</sup>. Attive o passive, le forze derivate della materia rinviavano sempre a forze primitive, che sono quelle dell'anima. Si tratta sempre di due piani, e si tratta sempre della loro armonia, del loro armonizzarsi.

6. *Il paradigma*: la ricerca di un modello della piega deve fare pure i conti con la scelta di una materia. Piega di carta, come suggerisce l'Oriente, o piega di tessuto, che sembra prevalere in Occidente? Il problema, in realtà, sta nel fatto che le componenti materiali della piega (la tessitura) non devono comunque occultare l'elemento formale o la forma d'espressione. Per questo la piega greca non soddisfatta fino in fondo, benché nutra la giusta ambizione di prevalere nei più alti campi, potere politico, potenza del pensiero: il paradigma platonico del tessuto co-

<sup>24</sup> Jeanalos Mossé, *sculptures et dessins*, Maison de la Culture d'Orléans, Orléans 1985.

me intreccio si ferma alle tessiture, senza porre in luce gli elementi formali della piega. In effetti, la piega greca, come dimostrano il *Politico* e il *Timeo*, presuppone sempre una misura comune tra due termini che si mescolano, operando così per disposizioni circolari che corrispondono alla ripetizione della proporzione. Ecco perché le forme si piegano in Platone, ma non si raggiunge mai l'elemento formale della piega. Quest'ultima può fare capolino solo con l'infinito, nell'incommensurabile e nella dismisura, una volta che la curvatura variabile abbia soppiantato il cerchio<sup>25</sup>. Ed è questo il caso della piega barocca, col suo duplice e conseguente statuto di potenza del pensiero e di potere politico. Il paradigma diventa allora «manierista», procedendo a una deduzione formale della piega. In questa luce, il gusto dello psichiatra Clérambault per le pieghe provenienti dall'Islam, e le sue straordinarie fotografie di donne velate, veri e propri quadri assai simili a quelli creati da Helga Heinzen oggi giorno, non provano – benché taluni l'abbiano affermato – una semplice perversione individuale. E lo stesso dicasi per lo scialle di Mallarmé e il suo desiderio di dirigere una rivista di moda. Se esiste un delirio in Clérambault, è quello delle pieghe da lui rinvenute nelle piccole percezioni allucinatorie degli eteromani. Spetta dunque alla deduzione formale il compito di districarsi nelle materie e nei campi più diversi, in cui essa distinguerà: le Pieghe, semplici o composte; gli Orli (i nodi e le cuciture come dipendenze della piega); i Drappeggi, dotati di punti d'appoggio<sup>26</sup>. In un secondo tempo verranno poi le Tessiture

<sup>25</sup> Sulla presenza o l'assenza di «comune misura», cfr. G. W. LEIBNIZ, *De libertate* cit., p. 178.

<sup>26</sup> Cfr. Y. PAPETTI, F. VALIER, B. DE FRÉMINVILLE e S. TISSERON, *La passion des étoffes chez un neuropsychiatre*, G. G. de Clérambault, Solin, Paris 1981, con riproduzioni di foto e due conferenze sul drappeggiato (pp. 49-57). Si direbbe che queste foto di pieghe sovrabbondanti siano il frutto di una scelta dello stesso Clérambault. Ma pure le cartoline postali in voga a quel tempo – siamo in piena epoca coloniale – mostrano questo tipo di pieghe che percorrono l'intero vestito delle donne marocchine, arrivando fino al volto: è un Barocco islamico.

materiali, ed infine gli Agglomerati o i Conglomerati (panno ottenuto per pressatura e non più per tessitura). E vedremo fino a che punto questa deduzione sia precisamente barocca o leibniziana.

Parte seconda  
*Le inclusioni*

---

## Capitolo quarto

### Ragione sufficiente

«Tutto possiede una ragione»... Questa formula banale basta già a rendere il carattere esclamativo del principio, l'identità del principio e del grido, il grido della Ragione per eccellenza. «Tutto» significa tutto ciò che capita, qualunque cosa capiti. Tutto quanto capita possiede una ragione<sup>1</sup>. È ovvio che una causa non rappresenta la ragione in questione. Una causa rientra nella sfera di ciò che capita: può cambiare uno stato di cose, oppure può produrre o distruggere la cosa. Ma il principio esige che tutto quanto capita a una cosa, comprese le causazioni, abbia una ragione. Se chiamiamo evento ciò che capita alla cosa, sia che essa lo subisca sia che lo produca, possiamo allora dire che la ragione sufficiente è ciò che comprende l'evento come uno dei propri predicati: il concetto o la nozione della cosa. «I predicati o eventi», dice Leibniz<sup>2</sup>. Donde il cammino percorso in precedenza, dall'inflessione all'inclusione. L'inflessione è l'evento che capita alla linea o al punto. L'inclusione è la predicazione che inserisce l'inflessione nel concetto di linea o di punto, cioè in quell'*altro punto* che chiamiamo metafisico. Si passa così dall'inflessione all'inclusione come si passa dall'evento della cosa al predicato della nozione, o come si passa dal «vedere» al «leggere»: ciò che si vede sulla cosa, lo si legge nel suo concetto o nella sua nozione. Il concetto è come una firma, una chiusura. La ragione suffi-

<sup>1</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnould, 14 luglio 1686, in *Saggi filosofici e letterari* cit., pp. 153-64.

<sup>2</sup> *ibid.*, *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 78-80].

ciente è l'inclusione, vale a dire l'identità dell'evento e del predicato. La ragione sufficiente afferma: «Tutto possiede un concetto!» La sua formula metafisica è: «Ogni predicazione possiede un fondamento nella natura delle cose». Mentre la sua formula logica è: «Ogni predicato è nel soggetto» – dato che il soggetto o la natura della cosa coincide con la nozione o il concetto della cosa. E risaputo che il Barocco è caratterizzato dal *concetto*<sup>3</sup>, ma lo è nella misura in cui il concetto barocco si contrappone al concetto classico. Ed è altrettanto risaputo che Leibniz propone una nuova concezione del concetto e con essa trasforma la filosofia. Ma occorre precisare meglio in che cosa consista questa nuova concezione: il *concetto*<sup>4</sup> leibniziano. Nessun testo illustra meglio la contrapposizione tra il concetto barocco e la concezione classica del concetto – tale quale Cartesio l'aveva inaugurata – delle lettere di Leibniz al cartesiano De Volder. Innanzitutto, il concetto non è una semplice entità logica, ma un'entità metafisica; non è una generalità o una universalità, ma un individuo; non è definito da attributi, ma da predicati-eventi.

Tuttavia, questo vale davvero per ogni tipo di inclusione? In realtà, a questo punto ci imbatiamo nella distinzione tra due grandi tipi di inclusione o analisi. L'analisi è l'operazione che rileva un predicato in una nozione assunta come soggetto, oppure rileva un soggetto in un evento assunto come predicato. Leibniz sembra allora dire che, nel caso delle proposizioni necessarie o verità d'essenza («2 più 2 fa 4»), il predicato è incluso nella nozione *esplicitamente*, mentre per le esistenze contingenti («Adamo pecca», «Cesare varca il Rubicone») l'inclusione è soltanto *implicita o virtuale*<sup>5</sup>. Bisogna aggiungere, come Leibniz talora insinua, che l'analisi è finita

in un caso e indefinita nell'altro? Se così facessimo, vale a dire se assimilassimo «esplicito» a finito e «implicito o virtuale» a indefinito – a parte il fatto che ancora non sappiamo esattamente in che cosa consista il concetto o il soggetto in ciascun caso – rischieremmo un duplice controsenso. Sarebbe infatti sorprendente che l'analisi delle essenze fosse finita, dato che queste ultime risultano inseparabili dall'infinità di Dio stesso. E l'analisi delle esistenze, d'altro canto, risulta inseparabile dall'infinità del mondo, la cui infinità è attuale quanto quella di ogni altro infinito. Se, inoltre, vi fosse dell'indefinito nel mondo, la cosa comunque non riguarderebbe Dio, che scorgerebbe dunque la fine dell'analisi, e non è questo il caso<sup>6</sup>. Insomma, non si può identificare il virtuale evoluto da Leibniz a un indefinito non attuale, così come non si può identificare l'esplicito al finito. Le difficoltà non fanno che aumentare là dove, e si tratta di testi cruciali, Leibniz presenta l'implicito o il virtuale, non più come una peculiarità delle inclusioni di esistenza, ma come un tipo d'inclusione di essenza: è quanto accade con le proposizioni necessarie, che si suddividono in casi di inclusione esplicita («2 più 2 fa 4») e di inclusione virtuale («ogni numero duodenario è sessario»)<sup>7</sup>. Sembra, quasi, che le proposizioni d'essenza si assumano qui l'ordine dell'intera analisi, esplicita o implicita, mentre le proposizioni d'esistenza ne vengono progressivamente escluse.

Il primo compito sarebbe quello di definire le essenze.

<sup>3</sup> *Id.*, *De libertate* cit., pp. 180-81: «Dio solo vede, non certo la fine della risoluzione, *fine* che non ha luogo, ma la connessione dei termini e l'avviluppo del predicato nel soggetto, poiché egli vede ogni cosa che è nella serie».

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 183; cfr. anche *Sur le principe de raison*, in *Opuscules* cit., p. 11; *Sur les vérités nécessaires et vérités contingentes*, *ibid.*, pp. 17-18; o *Fragment X*, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. VII, p. 300. Questi testi citano esempi aritmetici analoghi e utilizzano sinonimi («l'arebar» o «tecte», così come «virtualiter»). Couturat ha dunque ragione di affermare: «Le verità necessarie sono identiche, le une esplicitamente..., le altre virtualmente o implicitamente» (L. COUTURAT, *Le logique de Leibniz d'après des documents inédits*, Olms, Hildesheim 1961, p. 206).

<sup>5</sup> In italiano nel testo [N.d.T.].

<sup>4</sup> In italiano nel testo [N.d.T.].

<sup>5</sup> G. W. LEIBNIZ, *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 70-71 e 75-78].

Ma non possiamo farlo senza sapere prima che cos'è una definizione, ragion per cui partiamo da essenze già definite senza tuttavia sapere nulla di ciò che esse presuppongono. Una definizione afferma l'identità di un termine (il definito) con due altri termini almeno (i definiti o le ragioni). È così possibile sostituire la definizione al definito, ed in ciò consiste l'*inclusione reciproca*: ad esempio, io definisco 3 con 2 più 1. Dobbiamo però svolgere alcune considerazioni in proposito. In primo luogo, si tratta in questo caso di definizioni reali o genetiche, che dimostrano la possibilità del definito: non definiamo 3 con 1 più 1 più 1, né con 8-5, ma coi numeri primi che esso include e che lo includono. In secondo luogo, simili definizioni non operano mai per genere e differenza, e non implicano dunque né la comprensione né l'estensione di un concetto, né l'astrazione né la generalità, che rinvierebbero a definizioni nominali. In terzo luogo, possiamo a questo punto definire la dimostrazione come una catena di definizioni, vale a dire come un concatenamento d'inclusioni reciproche: in tal modo si dimostra, ad esempio, che «2 più 2 fa 4»<sup>8</sup>. Infine, presagiamo da tutto questo che l'antecedenza, già battezzata da Aristotele il prima e il dopo, anche in assenza di un ordine temporale, è comunque una nozione complicata: i definiti o le ragioni devono infatti precedere il definito, poiché ne determinano la possibilità, ma solamente secondo la «potenza», e non secondo «l'atto», che sembra presupporre invece l'antecedenza del definito. Donde, per l'appunto, l'inclusione reciproca, nella totale assenza di rapporti temporali.

È chiaro allora che, di definizione in definizione, risalendo il concatenamento non temporale, si giunge a degli indefinibili, ossia a dei definiti che sono ragioni ultime e non possono essere a loro volta definiti. Perché, tuttavia, non procedere indefinitamente? Questa domanda si svuota di ogni senso non appena ci imbatiamo

<sup>8</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 549-52].

in definizioni reali, giacché l'indefinito non può produrre altro che definizioni nominali. Gli indefinibili dunque: è da loro che avremmo dovuto cominciare sin dall'inizio, se solo avessimo saputo che cos'è una definizione reale. Ma ci arriviamo comunque adesso, dopo alcune tappe intermedie, e li scopriamo come assolutamente primi nell'ordine del prima e del dopo: «nozioni primitive semplici». Di definizione in definizione (dimostrazione), tutto deve iniziare sempre da termini indefinibili, che rientrano nelle definizioni prime. Questi indefinibili non sono evidentemente inclusioni reciproche, come le definizioni, ma *auto-inclusioni*: sono gli Identici allo stato puro, ciascuno dei quali include solo e soltanto se stesso, dovendo risultare perfettamente identico a sé. Leibniz prolunga l'identità nell'infinito: l'Identico è una auto-posizione dell'infinito, senza la quale l'identità rimarrebbe una pura ipotesi (se A è, allora A è A...)

Questo marchio dell'identità già dimostra che Leibniz si fa un'idea molto singolare dei principi, davvero barocca. Ortega y Gasset compie una serie di fini osservazioni a riguardo: da un lato, Leibniz ama i principi, è senz'altro il solo filosofo che non si stanca di inventarne, li inventa con piacere ed entusiasmo, per brandirli poi come armi; dall'altro, egli gioca coi principi, ne moltiplica le formule, ne varia i rapporti, è ossessionato dall'idea di «provarli» – quasi che, amandoli troppo, mancasse loro di rispetto<sup>9</sup>. Il fatto è che i principi di Leibniz non sono forme vuote universali; e non sono nemmeno ipotesi o emanazioni, cosa che li trasformerebbe in esseri. Sono invece la determinazione di diverse classi di esseri. Se i principi ci sembrano grida, è perché ciascuno segnala la presenza di una classe di esseri, esseri che lanciano anch'essi un grido e con questo grido si fanno riconoscere. Non si creda allora che il principio di identità non ci fa conoscere nulla, anche se non ci fa accedere a questa co-

<sup>9</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, Buenos Aires 1958 [trad. fr., Gallimard, Paris 1970, pp. 10-12].

noscenza. Il principio di identità, o piuttosto il principio di contraddizione, come dice Leibniz, ci fa conoscere una certa classe di esseri, quella degli Identici, che sono esseri completi. Il principio di identità, o meglio di contraddizione, è semplicemente il grido degli Identici, e non può esserne astratto. E un segnale. Gli Identici sono indefinibili in sé, e forse inconoscibili per noi, ma essi possiedono comunque un criterio, che il principio ci fa conoscere o ci fa intendere.

Risulta identica a sé ogni forma capace di essere pensata come infinita di per sé, o di essere elevata direttamente all'infinito, per se stessa e non per una causa: «natura suscettibile dell'ultimo grado». E questo il criterio. Ad esempio, possiamo forse pensare una velocità come infinita, o un numero magari, o un colore? In compenso, il pensiero sembra una forma elevabile dell'infinito, come pure l'estensione, a patto che queste forme non siano dei tutti e non abbiano delle parti: a patto cioè che siano «assoluti», «primi possibili», «nozioni primitive assolutamente semplici», A, B, C, ...<sup>10</sup>. Ciascuna, includendo solo e soltanto se stessa, non essendo un tutto e non avendo parti, non ha alcun rapporto con l'altra. Sono puri «disparati», assoluti diversi che non possono contraddirsi, poiché non esistono elementi che l'uno possa affermare e l'altro negare. Sono in «non rapporto», come direbbe Blanchot. Ed è proprio quanto afferma il principio di contraddizione: due Identici distinti non possono contraddirsi l'un l'altro, e formano invece una classe. Li si può chiamare anche «attributi» di Dio. E questa infatti la sola tesi comune a Spinoza e a Leibniz, la

<sup>10</sup> Sul criterio o la prova di elevazione all'infinito, e sulla condizione «né tutto né parti», cfr. G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 287-89]. E cfr. [*Méditations de cognitione veritatis et ideis* (1684) [trad. it. *Sulla conoscenza, la verità e le idee*, in *Saggi filosofici e lettere* cit., pp. 95-101]. I due testi ammettono l'ipotesi di un'estensione assoluta, «extensio absolutas», come forma primitiva infinita. Ma bisogna fare attenzione, poiché non si tratta né dello spazio, che è relativo, né dell'estensione in senso strettamente leibniziano, che rientra sempre in rapporti tra il tutto e le parti: si tratta piuttosto dell'*im-mensità*, che è «l'idea dell'assoluto in rapporto allo spazio».

loro comune maniera di esigere per la prova ontologica dell'esistenza di Dio un percorso che Cartesio aveva pensato bene di risparmiarsi: prima di concludere che un Essere infinitamente perfetto esiste necessariamente, bisogna dimostrare che è possibile (definizione reale) e che non implica contraddizioni. Ora, è proprio perché tutte le forme assolute sono incapaci di contraddirsi che possono appartenere a uno stesso Essere, e, potendolo, gli appartengono effettivamente. Essendo forme, la loro distinzione reale è formale, e non comporta alcuna differenza ontologica tra esseri ai quali ciascuna potrebbe attribuirsi: esse si attribuiscono tutte a un solo e stesso Essere, ontologicamente uno, formalmente diverso<sup>11</sup>. In questo caso, dunque, la distinzione reale non comporta la separabilità. Come affermerà Kant, la prova ontologica va dall'insieme di ogni possibilità all'individualità di un essere necessario:  $\frac{\infty}{1}$ . Gli identici sono una classe di esseri, ma una classe con un solo membro. E ritroviamo qui la regola dell'antecedenza, giacché le forme assolute precedono Dio come gli elementi primi della sua possibilità, benché Dio li preceda «in re», «in actu».

Come si passa allora dagli Identici ai Definibili? Gli Identici sono nozioni primitive assolutamente semplici, A, B, ..., che «compungono» metafisicamente un Essere unico, AB... Ma non bisogna confondere la composizione metafisica con la derivazione logica. I Definibili sono nozioni derivate: possono essere semplici se sono pri-

<sup>11</sup> Sull'impossibilità di contraddirsi per le forme assolutamente semplici che sono necessariamente «compatibili», cfr. ID., lettera alla principessa Elisabetha, 1678, e soprattutto ID., *Quod Eas perfectissimum existit* (1678) [trad. it. *L'essere perfectissimo esiste*, in *Saggi filosofici e lettere* cit., pp. 90-91]. Nel secondo testo, Leibniz rivela di aver insegnato a Spinoza questa dimostrazione. Sono legittimi i dubbi, tuttavia, poiché essa appartiene alle prime dieci proposizioni dell'*Ethica*: è perché gli attributi non hanno niente in comune che possono dirsi di un solo e stesso Essere... Tanto più che Spinoza e Leibniz partono da una medesima fonte, Duns Scoto, il quale già aveva dimostrato che le Quiddità formalmente distinte compungono un solo e stesso Essere (cfr. E. GUNSON, *Jean Duns Scotus*, Vrin, Paris 1952, pp. 243-54: «La distinzione formale delle essenze non impedisce la perfetta unità ontologica dell'infinito»).



mi nel loro ordine, ma essi presuppongono sempre due primitivi almeno che li definiscono con un rapporto, con un «vinculum», o con l'ausilio di una particella anch'essa semplice o complessa (ad esempio, *A in B*). E la Combinatoria a permetterci così di passare dagli Identici ai Definibili, dai primitivi alle derivate, distinguendo diversi livelli: il I livello comprende i primitivi o gli Identici indefinibili; il II livello comprende le derivate semplici, definite da due primitivi in un rapporto semplice; il III livello comprende le derivate composte definite da tre primitivi o da un primitivo e una derivata semplici in un rapporto anch'esso composto<sup>12</sup>. Facciamo un esempio di valore analogico: anche se non possiamo partire dai primitivi assoluti per dedurre i nostri pensieri, possiamo sempre passare dai primitivi relativi a un certo campo (essi presuppongono il campo invece di generarlo). Così, i numeri primi sono primitivi in aritmetica perché, non essendo divisibili che per se stessi o per l'unità, ciascuno si configura come un fenomeno di auto-inclusione. Oppure pensiamo agli assiomi indefinibili in geometria (ad esempio, «punto», «spazio», «intermediario»...) che formano un I livello, donde deriva poi un II livello con la combinazione di due primitivi alla volta, e infine un III livello (la linea è lo spazio intermedio tra due punti)<sup>13</sup>. Senza dubbio, nell'assoluto, è Dio stesso a garantire il passaggio dagli Identici ai Definibili: Dio è costituito da tutte le forme primitive assolute, ma è anche il primo e ultimo definibile, donde derivano tutti gli altri. Ma non si risolve in tal modo la difficoltà di fondo che pesa su tutta la combinatoria. Couturat lo spiega in maniera esem-

<sup>12</sup> G. W. LEIBNIZ, *Generales inquisitiones de analysi notionum et veritatum*, in *Opusculæ* cit., pp. 358-59. Sul «vinculum» come rapporto tra i definiti di una grandezza, cfr. *De la méthode de l'universelle*, *ibid.*, p. 101.

<sup>13</sup> Cfr. l'opera giovanile di Leibniz, *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) [trad. it. in *Scritti di logica*, Zanichelli, Bologna 1968]; vedi anche il commento di L. COUTURAT in *La logique de Leibniz d'après des documents inédits*, Paris 1901, p. 560. Abbiamo semplificato l'esempio della linea che, in effetti, appartiene al IV livello.

plare: come rendere conto delle relazioni contrassegnate da articoli, preposizioni, verbi e casi, che sorgono già al II livello? Noi partiamo da forme assolute prese nel loro non-rapporto. Ed ecco che rapporti o «particelle» sorgono tutto d'un tratto, non soltanto per il nostro intelletto, ma anche per l'intelletto di Dio. Come può sorgere il rapporto dal non-rapporto?

Certo, vi sono molte regioni nell'intelletto di Dio. Si potrebbe allora dire che i rapporti sorgono in una regione che non concerne più Dio in sé, ma la possibilità della creazione. E almeno un'indicazione, anche se il problema non è di sapere dove ma in che modo i rapporti sorgono. Il pensiero barocco, in effetti, ha conferito un'importanza singolare alla distinzione tra diversi ordini d'infinito. In primo luogo, se le forme assolute costituiscono Dio come un infinito in sé, che esclude il tutto e le parti, l'idea di creazione rinvia a un secondo infinito, a un infinito della causa. È *questi infiniti della causa a costituire tutto e parti*, senza un sommo tutto e un'infima parte. Non si tratta più di un insieme, allora, bensì di una serie, che non possiede un termine ultimo o un limite. Essa non è governata più, dunque, dal principio d'identità, ma da un principio di similitudine o di omotetia, che segnala una nuova classe di esseri. Sono quelle che potremmo chiamare *estensioni o estensità*: non soltanto l'estensione in senso stretto, ma il tempo, il numero, la materia infinitamente divisibile, tutto ciò che è «*partes extra partes*» e, in quanto tale, è sottoposto al principio di similitudine. Ora, ogni termine della serie, che forma un tutto per i precedenti e una parte per i seguenti, è definito da due o più termini semplici che assumono un rapporto diverso in questa nuova funzione, e non ricoprono più quindi il ruolo di *parti* ma quello di *requisiti*, di ragioni o di elementi costituenti. Così, in una serie di numeri, ciascuno come tutto e come parte è definito da numeri primi che entrano tra loro in rapporto dando: 4, che è il doppio di 2 e la metà di 8, è definito da 3 e da 1. Oppure, nel triangolo aritmetico, ogni linea come sequenza di numeri è il doppio della precedente, ma è defi-

nita dalla potenza di due che pone il requisito in un rapporto di moltiplicazione con se stesso (e i requisiti in rapporto tra loro). Basta capire che tutto e parti (e similitudine) non sono di per sé rapporti, ma la formula principale di un infinito derivato, una specie di materia intelligibile per ogni rapporto possibile: allora i termini primitivi, senza rapporto, *assumono rapporti* diventando i requisiti o i definienti del derivato, ossia i formanti di quella materia. Fin quando i primitivi restano senza rapporto, semplici auto-inclusioni, restano attributi di Dio, predicati di un Essere assolutamente infinito. Ma non appena si prende in considerazione un infinito di second'ordine che deriva da quell'Essere, i predicati smettono di essere attributi per diventare rapporti, entrano in rapporti che definiscono all'infinito il tutto e le parti, e si ritrovano essi stessi in inclusione reciproca con il definito, secondo la regola della doppia antecedenza. Entriamo così nel regno della «ragione sufficiente», poiché i definienti, nel loro rapporto, sono ogni volta la ragione del definito. Se dovessimo definire il rapporto, dovremmo dire che esso è l'unità del non-rapporto con una materia tutto-parti. Si è spesso affermato che i rapporti erano uno scoglio insormontabile per Leibniz, ma solo perché si è confuso troppo spesso il predicato con l'attributo – confusione legittima a livello delle nozioni assolutamente semplici, che escludono ogni rapporto, ma illegittima a livello dei derivati, o del Predicato = rapporto, nell'inclusione reciproca del predicato-rapporto con il soggetto definito (4 è 3 R 1). Perfino quando il soggetto diverrà la monade senza parti, i predicati continueranno ad essere «affezioni e rapporti», per usare le parole della *Monadologia*.

Ma dobbiamo ancora parlare di un terzo ordine d'infinito. Si tratta di serie che non possiedono neanche esse un termine ultimo, ma *sono convergenti e tendono verso un limite*<sup>14</sup>. Non si tratta più di estensione, ma di intensione

<sup>14</sup> Anche Spinoza distingue tre infiniti, nella *Lettera XII*, l'uno per sé, l'altro per causa sua, l'altro infine compreso in limiti. Leibniz si congratula di

o intensità. Non più di rapporti, ma di leggi. Non più di Combinatoria, ma di Caratteristica. Non più di materia, ma di qualcosa di «reale» nella materia, che riempie l'estensione (beninteso, una realtà «possibile»). È il reale nella materia, la cosa, a possedere caratteri interni la cui determinazione rientra ogni volta in una serie di grandezze convergenti verso un limite. Il rapporto tra questi limiti è di un nuovo tipo  $\left(\frac{dy}{dx}\right)$  e costituisce una legge.

Hermann Weyl dirà che una legge della Natura è necessariamente un'equazione differenziale. La nozione di requisito, una delle più originali di Leibniz, non designa più i definienti, ma assume ora un senso autonomo, più rigoroso, designando le condizioni, i limiti e i rapporti differenziali tra questi limiti. Non si tratta più di tutto e parti, ma di gradi per ciascun carattere. Un suono presenta, come caratteri interni, un'intensità in senso stretto, un'altezza, una durata, un timbro; un colore presenta una tinta, una saturazione, un valore; l'oro, per rifarsi a un esempio spesso citato da Leibniz, presenta un colore, un peso, una malleabilità, una resistenza alla coppella e all'acquaforte. Il reale nella materia non è soltanto esteso, ma possiede «impenetrabilità, inerzia, resistenza e fissità». E quella che si chiama la *tessitura* di un corpo: appunto, l'insieme dei suoi caratteri interni, la latitudine della loro variazione e il rapporto tra i loro limiti, come per la tessitura dell'oro<sup>15</sup>. Nella misura in cui i Requisiti si distinguono così dai Definibili (benché possano fornire delle definizioni), ci troviamo allora di fronte a un terzo tipo d'inclusione, questa volta non reciproca, *unilaterale*: ed è a questo punto che la ragione sufficiente si trasforma in un principio. Ogni reale è un soggetto il cui predicato è un carattere messo in serie, mentre l'insieme dei

questo con Spinoza, benché da parte sua concepisca altrimmenti il rapporto del limite con l'infinito. Cfr. *Die philosophischen Schriften* cit., vol. I, p. 137.

<sup>15</sup> Sulla tessitura dell'oro o la connessione dei caratteri, cfr. G. W. Leibniz, *Novaeux essais*, cit. [trad. it. cit., pp. 394-95 e 424].

predicati è il rapporto tra i limiti di queste serie (si badi dunque a non confondere il limite col soggetto).

Dobbiamo notare l'irriducibilità di questo nuovo campo, dal punto di vista dell'oggetto della conoscenza, ma anche il suo ruolo transitorio, nei due sensi, dal punto di vista della conoscenza stessa. Da una parte, infatti, i requisiti non corrispondono alle essenze supposte intuitive del primo infinito, né corrispondono alle essenze teorematizzate del secondo infinito costituite da definizioni e dimostrazioni. Quelle del terzo infinito sono essenze problematiche. La matematica di Leibniz farà sempre dei problemi un'istanza irriducibile, che si affianca al concatenamento delle definizioni, e senza la quale forse le definizioni stesse non si concatenerebbero tra loro: se vi sono scambi epistolari di argomento matematico, è perché si rilanciano i problemi prima ancora di spedirsi dei teoremi<sup>16</sup>. In tal senso, gli assiomi concernono i problemi e sfuggono alla dimostrazione. Se la Caratteristica si distingue dalla Combinatoria, è proprio perché essa rappresenta un autentico calcolo dei problemi o dei limiti. I requisiti e gli assiomi sono condizioni, ma non condizioni dell'esperienza alla maniera di Kant, che ne fa ancora degli universali, bensì condizioni di un problema al quale risponde la cosa in questo o quell'altro caso, a seconda del valore assunto dalla variabile in ciascuna serie. E ciò che appare chiaro, è che noi siamo legati, quasi fissati, ai requisiti: perfino i definienti che otteniamo, ad esempio, in aritmetica e geometria valgono soltanto per analogia, corrispondendo in realtà ai caratteri interni di un campo presupposto (così nel caso dei numeri primi di cui si cerca la serie convergente). Il teorema, la dimostrazione come concatenamento di definizioni, può certo rivendicare una forma sillogistica; ma noi procediamo in realtà per «entimemi», che assumono poi il valore di sillogismi, ma operano in effetti per «soppressioni interne», ellissi e semplificazioni problematiche<sup>17</sup>. In-

<sup>16</sup> Sulla categoria di problema, *ibid.*, pp. 502-3.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 196-98. Sull'entimema cfr. ARISTOTILE, *Primi analitici* [trad.

somma, se la Combinatoria realizza in parte il proprio sogno, lo deve sicuramente alla Caratteristica. Ma a questo punto ci imbatiamo nell'altro aspetto del problema, che riguarda la conoscenza stessa e non più il suo oggetto più ravvicinato. I caratteri interni della cosa, infatti, noi possiamo conoscerli dal di fuori, grazie a sperimentazioni successive, anche se il loro rapporto resta allo stato di semplice consecuzione empirica, come capita con gli animali. Ma, a seconda dei casi, noi possiamo anche raggiungere la tessitura, cioè l'autentica connessione di quei caratteri e i rapporti intrinseci tra i limiti delle loro serie rispettive (ragione): in quel caso, raggiungiamo allora una conoscenza razionale, ed è essa a farci capire che i caratteri interni valgono già come definizioni, i calcoli ai limiti come dimostrazioni, e gli entimemi come sillogismi completi<sup>18</sup>. Di qui la costante preoccupazione di Leibniz di reintegrare gli assiomi alla sfera delle verità necessarie e delle dimostrazioni (se sfuggono alla dimostrazione, in quanto requisiti, devono comunque essere dimostrati in quanto concernono la forma del tutto e delle parti). E tipico dei caratteri, dunque, sia farci scendere al livello della conoscenza delle bestie, sia elevarci al livello della conoscenza razionale, definitiva e dimostrativa.

Abbiamo così tre tipi di inclusioni: le auto-inclusioni, le inclusioni reciproche, le inclusioni unilaterali, ma localizzabili ai limiti. Ad esse corrispondono rispettivamente: *gli assolutamente semplici*, gli Identici o le forme infinite senza rapporto tra loro; *i relativamente semplici*, i Definibili, che entrano in serie infinite di tutto e parti, mentre si stabiliscono rapporti tra i loro definienti; *i limitatamente semplici*, Requisiti o serie convergenti, che tendono verso dei limiti, con i conseguenti rapporti tra questi limiti. Alfabeto, Combinatoria, Caratteristica. Per

it. Laterza, Bari 1984, II, p. 27 («Se si enuncia una sola premessa, si ottiene soltanto un segno... »)).

<sup>18</sup> Raggiungere o meno la connessione dei caratteri (caso dell'oro), cfr. G. W. LEIBNIZ, *Notae de calculi cit.* [trad. it. cit., pp. 427-28, 486-87 e 540-41].

tornare al modello del tessuto barocco, possiamo dire che la conoscenza è altrettanto piegata di ciò che essa conosce: i concatenamenti di sillogismi o definizioni sono un «tessuto», dichiara Leibniz, ma «esiste un'infinità di altri tessuti più complessi» e piegati, come lo sono gli entimemi di cui ci serviamo di continuo<sup>19</sup>. Persino il più puro tessuto sillogistico è già piegato, secondo certe velocità di pensiero. Le idee sono talmente ripiegate nell'anima che non sempre è possibile svilupparle, come del resto le cose stesse sono ripiegate nella natura. L'errore di Malebranche è stato invece quello di credere che noi vediamo in Dio delle Idee totalmente dispiegate. Mentre in Dio stesso le nozioni sono pieghe che tappezzano l'intelletto infinito. Le Forme assolute, gli Identici, sono pieghe semplici e separate, i Definibili sono pieghe già composte, i Requisiti coi loro limiti sono simili ad orli ancora più complessi (che sviluppano tessiture). Quanto alle monadi che implicano necessariamente un punto di vista o un punto d'appoggio, esse presenteranno una certa somiglianza coi drappaggi.

Arriviamo così alla quarta specie di nozioni: le nozioni individuali o monadi, appunto, che non sono più cose possibili, ma esistenti possibili (sostanze). La tavola completa è di conseguenza: identità, estensità, intensità, individualità; *forme, grandezze, cose, sostanze*. Queste ultime sono forse ancora nozioni semplici, individualmente semplici, e in che senso? Quel che possiamo dire, sin da adesso, è che di sicuro i predicati di una simile nozione, presa come soggetto, formano ancora una serie infinita convergente che tende verso un limite. Per questo, l'individuo possiede per natura una comprensione attualmente infinita, l'individuo «avviluppa l'infinito»<sup>20</sup>. La nozione individuale, la monade, è esattamente l'inverso di Dio, nel senso in cui sono inversi i numeri che scambia-

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 619-27 (teoria del tessuto).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 417.

no il numeratore e il denominatore: l'inverso di 2, o di  $\frac{2}{1}$ , è ad esempio  $\frac{1}{2}$ . E l'inverso di Dio, la cui formula è  $\frac{\infty}{1}$ , è la monade, vale a dire  $\frac{1}{\infty}$ . Il problema è allora quello di sapere se la serie convergente infinita nella monade, o nell'individuo, sia dello stesso tipo di quella delle intensioni, oppure si tratti di un altro caso, di un altro tipo di inclusioni, di un quarto tipo. Certo, si possono e si devono presentare le sostanze individuali come avvenuti dei requisiti, dei caratteri interni: è proprio così che Leibniz recupera Aristotele, facendo della forma e della materia, della potenza attiva e della potenza passiva, i requisiti della sostanza. Ma ci sono comunque notevoli differenze tra la cosa e la sostanza, tra la cosa e l'esistente. La prima differenza è che la cosa possiede diversi caratteri interni, x, y, ..., e quindi partecipa a diverse serie, ciascuna delle quali tende verso il proprio limite, mentre la ragione o la connessione della serie nella cosa è data da un rapporto differenziale del tipo  $\frac{dx}{dy}$ . Possiamo quindi

dire che la nostra percezione delle cose è un «pleonasm», o che, riguardo alle cose, «abbiamo più di una nozione di uno stesso soggetto», ad esempio pesantezza e malleabilità per l'oro<sup>21</sup>. Mentre non possiamo dire altrettanto per quanto riguarda gli individui: come visto, infatti, il mondo è una serie convergente unica, infinitamente infinita, che ogni monade esprime nella sua interezza, benché essa esprima chiaramente solo una parte della serie. Ma, per l'appunto, la regione rischiarata di una monade *si prolunga* nella porzione rischiarata di un'altra e, nella stessa monade, la porzione rischiarata si prolunga infinitamente nelle zone oscure, dato che ogni monade esprime il mondo intero. Un dolore improvviso è solo il prolungamento di una serie che già mi conduceva ad esso, anche se io non lo percepivo, e che si prolunga ora nella serie del mio do-

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 427-28.

lore. Si assiste, cioè, a un prolungamento o a una continuazione delle serie convergenti le une nelle altre, ed è questa del resto la condizione di «compossibilità» che consente di ricostruire ogni volta una sola e stessa serie convergente infinitamente infinita, o il Mondo costituito di tutte le serie, o la curva a variabile unica. Il rapporto differenziale assume allora un senso nuovo, poiché esso esprime adesso il prolungamento analitico di una serie nell'altra, e non più l'unità di serie convergenti che comunque divergono tra loro. Anche l'infinito cambia senso e ne assume un quarto, sempre attuale: non si definisce più per sé, né in funzione della sua causa o del «limite» di una serie, ma in funzione invece di una legge d'ordine o di continuità che classifica i limiti o trasforma le serie in un «insieme» (l'insieme attualmente infinito del mondo, o il transfinito). Dato che ogni monade esprime il mondo intero, non resta più che una sola nozione per il soggetto, e i soggetti-monadi possono distinguersi unicamente per la maniera interna in cui essi esprimono il mondo: il principio di ragione sufficiente diventa, qui, principio degli indiscernibili – non esistono due soggetti simili, non esistono individui simili.

La seconda differenza, a prima vista, non sembra andare a favore della monade. La cosa nella sua tessitura contiene comunque la legge delle serie in cui rientrano i suoi caratteri, o il rapporto differenziale tra i limiti. Mentre le monadi, includendo il mondo in questo o quell'altro ordine, contengono nelle loro pieghe la serie infinita, ma non la legge di quest'unica serie. I rapporti differenziali, di ordini differenti, rinviano cioè a un insieme di tutti gli ordini che resta esterno alla monade. E in tal senso possiamo allora affermare che il mondo è nella monade, ma la monade è per il mondo. Dio stesso concepisce le nozioni individuali solo in funzione del mondo che esse esprimono, e le sceglie in virtù di un calcolo del mondo. Dato che tutte le serie si prolungano le une nelle altre, la legge o la ragione è come respinta nell'insieme transfinito, nell'insieme della serie infinitamente infinita, il mondo, men-

tre i limiti o i rapporti tra i limiti sono come respinti in Dio, che concepisce e sceglie il mondo. Di qui la prova cosmologica dell'esistenza di Dio, che procede dalla serie all'insieme, e dall'insieme a Dio<sup>22</sup>. L'intera serie è nella monade, ma non la ragione della serie, di cui la monade riceve solo un effetto particolare, o il potere individuale di eseguirne una parte: il limite resta estrinseco, e può apparire solo in un'armonia prestabilita delle monadi tra loro. Più di un'impotenza, però, si tratta forse dell'autentica forza della monade: l'esteriorità della ragione è la semplice conseguenza della possibilità positiva di prolungare le serie le une nelle altre, non soltanto le serie finite che corrispondono all'espressione chiara di ciascuna monade, ma le serie infinite che corrispondono all'ordine o al punto di vista di ciascuna. È proprio perché ogni monade include il mondo intero, che essa non può includere la ragione del mondo intero, che tutte le monadi. Siamo dunque in presenza di un quarto tipo d'inclusione. L'inclusione del mondo nella monade è anch'essa unilaterale, ma *illocalizzabile*, essa non è più localizzabile al limite, poiché il limite cade fuori della monade. Esistono quattro tipi di inclusione, così come esistono quattro tipi di infinito: l'insieme infinito delle forme primitive (= Dio); le serie infinite senza limiti; le serie infinite con limiti intrinseci; le serie infinite con limite estrinseco, che danno ancora un insieme infinito (= mondo).

Siamo ora in grado di dissipare le ambiguità iniziali. In primo luogo, ci eravamo domandati: perché Leibniz sem-

<sup>22</sup> Cfr. ID., *De rerum originatione radicali* (1697) [trad. it. *Sull'origine radicale delle cose*, in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 217-25]. E cfr. *Monadologie* cit. [trad. it. cit., pp. 288-89]. «Bisogna che la ragione sufficiente o ultima sia al di fuori della successione o della serie di questi dettagli delle contingenze, per quanto infinita possa essere» (p. 289). Quest'ultimo testo ci fa passare attraverso le anime o le monadi, senza però presupporre che esse contengano una ragione ultima o gli strati del mondo. Ci sembra che, in questo caso, la ragione della serie sia definita, alla lettera, esterna alla serie – ed è questo uno dei pochi punti sui quali non ci sentiamo d'accordo con M. SERRÉS (*Le système de Leibniz* cit., vol. I, p. 162). Un'altra tesi ricorrente di Leibniz è la seguente: una «serie che include il peccato» non può avere la sua ragione nella monade.

bra presentare le verità d'essenza come passibili di un'analisi finita che le riconduce a degli Identici, mentre le verità d'esistenza rinvierebbero soltanto a un'analisi infinita e sarebbero «irriducibili a verità identiche»? In realtà, entrambe le ipotesi soggacenti alla domanda sono false. Le essenze, quali che esse siano, intuitive, teoretiche o problematiche, sono sempre inserite in un infinito. E gli stessi Identici, che sono essenze intuitive, sono in tal senso forme infinite. In compenso, è vero che nel campo delle essenze *possiamo sempre fermarci* e servirci di una definizione come se fosse un Identico ultimo, o di un Requisito come se fosse una definizione, di un Limite come se fosse raggiunto. Nel campo delle esistenze, invece, non possiamo fermarci, poiché le serie sono prolungabili e devono essere prolungate, poiché l'inclusione non è localizzabile. In secondo luogo, non è corretto neppure affermare che l'analisi delle esistenze è virtuale, mentre quella delle essenze è l'unica attuale. Ogni analisi è infinita, e l'attuale esiste solo nell'infinito, nell'analisi. Che l'inclusione sia virtuale nelle proposizioni d'esistenza significa soltanto che niente è incluso in un esistente senza che il mondo intero lo sia, o che il mondo esiste attualmente solo negli esistenti che lo includono: in questo caso, «virtuale» designa il carattere non localizzabile dell'inclusione attuale. Vi è sempre doppia antecedenza: il mondo è primo virtualmente, mentre la monade è prima attualmente. D'un tratto, capiamo allora perché il vocabolo «virtuale» convenga pure ad alcune proposizioni d'esistenza, quelle che concernono i Requisiti: in questo caso, esso designa il carattere unilaterale dell'inclusione. Tornando al testo *De libertate*, leggiamo che l'inclusione virtuale si basa su una proposizione non reciproca: «Ogni binario ternario è binario-ternario». L'inclusione è virtuale, precisa Leibniz, poiché essa va estratta e il predicato è incluso nel soggetto solo «sotto una certa potenza»<sup>23</sup>. Se

<sup>23</sup> Cfr. G. W. LEIBNIZ, *De libertate* cit.: «Dimostrare non significa altro che risolvere i termini... per sviluppare una sorta di equazione, cioè la coinciden-

ne deduce che l'esempio aritmetico è semplice e chiaro, ma del tutto inadeguato. L'esempio adeguato, come conferma il prosieguo del testo, è piuttosto il numero irrazionale, poiché si tratta di una radice che va estratta, oppure il rapporto differenziale, poiché concerne quantità che non sono alla stessa potenza. In quest'ottica, Leibniz raggruppa i due casi di inclusione non reciproca: numeri irrazionali ed esistenti. L'analisi delle cose, infatti, è una determinazione dei predicati come requisiti, che si compie per estrazione di radice oppure per abbassamento di potenza delle grandezze, seguendo l'idea di limite intrinseco. L'analisi degli esistenti, invece, è una determinazione dei predicati come mondo, che si compie per prolungamento delle serie di potenze, seguendo l'idea di limite estrinseco. Ritroviamo sempre un'incertezza, ma oggettiva: la piega passa tra le essenze e gli esistenti, oppure passa tra le essenze di Dio e ciò che ne deriva, da una parte, e le essenze delle cose e gli esistenti, dall'altra?

I predicati non corrispondono mai ad attributi, tranne nel caso delle forme infinite o delle quiddità prime: ed anche in questo caso si tratta piuttosto di condizioni di possibilità della nozione di Dio, di non-rapporti che condizioneranno ogni rapporto possibile. In tutti gli altri casi, invece, il predicato corrisponde a rapporti o a eventi. I rapporti stessi sono delle specie di eventi, e i problemi di matematica, già nell'antichità, vengono definiti come eventi che capitano alle figure. Gli eventi, a loro volta, sono delle specie di rapporti, sono dei rapporti con l'esistenza e col tempo<sup>24</sup>. Ciò che è incluso nella nozione come soggetto, è sempre un evento indicato da un verbo, o un rap-

za del predicato col soggetto in una proposizione reciproca; ma, *negli alibi cit.*, significa almeno estrarre un'inclusione, in modo tale che ciò che era latente nella proposizione e contenuto in una certa potenza sia reso evidente ed esplicito dalla dimostrazione».

<sup>24</sup> Cfr. le osservazioni di Leibniz sulla lettera di Arnauld del 13 maggio 1686, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. II, p. 17: «La nozione di un'idea divisa racchiude *sub ratione possibilitatis* ciò che è di fatto o ciò che si riferisce all'esistenza delle cose e al tempo».

porto indicato da una preposizione: scrivo, vado in Germania, varco il Rubicone... (e se le cose parlassero, direbbero, come l'oro ad esempio: io resisto alla coppella e all'acquaforte). È strano che alcuni abbiano pensato che l'inclusione unilaterale implicava la riduzione della proposizione a un giudizio d'attribuzione. L'attribuzione, invece, è ciò che Arnauld *contappone* a Leibniz, per criticare l'inclusione e salvare il concetto cartesiano di sostanza (io sono pensante, io sono una cosa che pensa...). L'attributo esprime una qualità e designa un'essenza; ma Leibniz si rifiuta tanto di definire il predicato come una qualità, quanto di definire il soggetto esistente, anche «sub ragione possibilitatis», come un'essenza. Il soggetto va definito in funzione della sua unità, e il predicato va definito come un verbo che esprime un'azione o una passione. Leibniz ha ben presente lo schema d'attribuzione soggetto-copula-attributo; io sono scrivente, io sono viaggiante... Ma questo schema della «grammatica generale», caro ad Arnauld, si porta dietro una concezione dell'affermazione e una teoria della distinzione che non favoriscono affatto l'inclusione<sup>25</sup>. *L'inclusione leibniziana si basa invece su uno schema soggetto-verbo-complemento, che resiste fin dall'antichità allo schema d'attribuzione*: si tratta di una grammatica barocca, in cui il predicato è innanzitutto relazione ed evento, non certo attributo. Quando Leibniz si serve del modello attributivo, lo fa dal punto di vista di una logica classica dei generi e delle specie, e rispondendo soltanto ad esigenze nominali<sup>26</sup>. Non se ne serve per fondare l'inclusione. La predicazione non è un'attribuzione. Il predicato è «l'esecuzione del viaggio», un atto, un movimento, un cambiamento, e non lo stato del viaggiante<sup>27</sup>. Il predicato è *la proposizione stessa*. E così come

<sup>25</sup> A. ARNAULD e P. NICOLE, *La logique ou l'art de penser*, Flammarion, Paris 1978, vol. II, cap. 2.

<sup>26</sup> Cfr. i testi citati da L. COURTAT, *La logique de Leibniz* cit., p. 70.

<sup>27</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, 4-14 luglio 1686 [trad. it. in *Saggi filosofici e lettere* cit., p. 157: l'inclusione si presenta come una connessione «tra me, che sono il soggetto, e l'esecuzione del viaggio, che è il predicato»].

non possiamo ridurre «io viaggio» a «io sono viaggiante», non possiamo ridurre «io penso» a «io sono pensante». Il pensiero non è un attributo costante, ma un predicato inteso come passaggio incessante da un pensiero all'altro.

Che il predicato sia verbo, e che il verbo sia irriducibile alla copula e all'attributo, è appunto la base della concezione leibniziana dell'evento. Già una volta si era ritenuto opportuno elevare il predicato al rango di concetto: era successo con gli Stoici, che non lo consideravano né un attributo né una qualità, ma il predicato incorporeo di un soggetto della proposizione (non «l'albero è verde», ma «l'albero verdeggia...»). Gli Stoici traevano da ciò la conclusione che la proposizione enuncia una «maniera d'essere» della cosa, un «aspetto», che va oltre l'alternativa aristotelica essenza-accidente: al verbo essere essi sostituiscono «conseguire», e all'essenza, la maniera<sup>28</sup>. In seguito, è stato proprio Leibniz ad elaborare una seconda grande logica dell'evento: il mondo stesso è evento, secondo lui, e in quanto predicato incorporeo (= virtuale) esso va incluso in ogni soggetto come un fondo, da cui ciascuno estrae le maniere che corrispondono al suo punto di vista (aspetti). Il mondo è la predicazione stessa, le maniere sono i predicati particolari, ed il soggetto è ciò che passa da un predicato all'altro come da un aspetto del mondo all'altro. Il binomio *fondo-maniere* soppianta così la forma o l'essenza: Leibniz ne fa la nota dominante della sua filosofia<sup>29</sup>. Gli Stoici e Leibniz inventano un manierismo che si oppone all'essenzialismo di Aristotele e a quello di Cartesio. Il manierismo come componente del

<sup>28</sup> Sulla concezione dell'evento nel primo Stoicismo, cfr. il testo ancora basilare di E. BREHIER, *La théorie des incorporels dans l'ancien Stoicisme*, Vrin, Paris 1967, capp. I e II. Sulla sostituzione di «risultare» a «essere», cfr. V. BROCHARD, *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*, Vrin, Paris 1974, pp. 226-27. Questa sostituzione si ritrova anche in Leibniz.

<sup>29</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nonnewax essais*, cit. [trad. it. cit., p. 635: «I modi e i gradi di perfezione variano all'infinito. Nondimeno, il fondo è sempre lo stesso: è questa una mia *massima fondamentale* e regna in tutta la mia filosofia... Se questa filosofia è la più semplice nel fondo, essa è anche la più ricca nelle maniere»].

Barocco è un erede del manierismo stoico, una variante estesa al cosmo intero. Una terza grande logica dell'evento verrà infine con Whitehead.

Suona davvero strano sentire Russell affermare che Leibniz incontra grandi difficoltà nel pensare le relazioni. Per certi versi, non fa altro, non fa che pensare la relazione, come lo stesso Russell ammette. La sola difficoltà viene dal fatto che non sempre è facile evincere dalle frasi la o le proposizioni d'inerenza che dimostrano che il predicato è un rapporto interno. A volte, nella frase, non è dato il predicato, a volte non è dato il soggetto, a volte non è dato nessuno dei due. Quando dico «ecco tre uomini», il vero soggetto è un'estensione 3, che è semplicemente qualificata come umana, e quantificata in tre parti; mentre il predicato, ossia il rapporto interno, è 2 più 1 (uomini). Se dico «l'acqua bolle a 100 gradi», il soggetto è certo una cosa, l'acqua, ma il predicato è una curva di vaporizzazione che entra in rapporto, in un punto triplo, con la curva di fusione e la curva di sublimazione. E se dico «Pietro è più basso di Paolo», «Paolo è più alto di Pietro», i soggetti sono certo sostanze, ma la relazione in ciascun caso non è mai tra i due soggetti: il vero rapporto consiste nella predicazione di un «rappresentante di Paolo» nel soggetto Pietro, sotto il profilo della lunghezza, o di un «rappresentante di Pietro» nel soggetto Paolo – rimanendo questo rapporto o questo predicato sempre interni. L'altezza ha a che vedere d'altronde coi casi precedenti, estensione-soggetto e predicato di cosa (il corpo). Per farla breve, in Leibniz vi è tutta una storia del concetto, che passa attraverso tutto-parti, cose e sostanze, estensioni, intensioni e individui, e attraverso la quale lo stesso concetto diventa soggetto, in conformità a ciascun livello. Si rompono i ponti con la concezione classica del concetto come entità di ragione: il concetto non è più l'essenza o la possibilità logica del suo oggetto, ma la realtà metafisica del soggetto corrispondente. Possiamo dunque dire che ogni relazione è interna, proprio perché i predicati non sono attributi (come nella concezione logica).

La conferma viene dalla teoria leibniziana della sostanza, una teoria che sembra fatta apposta per offrirci tale conferma. Vi sono due caratteristiche nominali sulle quali tutti si ritrovano d'accordo, in linea di massima, da Aristotele a Cartesio: da un lato, la sostanza è il concreto, il determinato, l'individuale, nel senso in cui Aristotele parla del *questo*, o Cartesio parla di *questa* pietra; dall'altro, la sostanza è un soggetto di inerenza o d'inclusione, nel senso in cui Aristotele definisce l'accidente come «ciò che è presente nella sostanza», o Cartesio sostiene che la sostanza è una «cosa nella quale esiste formalmente o prevalentemente ciò che noi stessi concepiamo»<sup>30</sup>. Ma, non appena si cerca una definizione reale della sostanza, sembra che le due caratteristiche vengano dimenticate a profitto di un'essenza o di un attributo essenziale, necessario e universale nel concetto. Così, per Aristotele l'attributo non è nel soggetto come un accidente, ma è affermato dal soggetto, tanto da poterlo trattare come una sostanza seconda; e per Cartesio l'attributo essenziale si confonde con la sostanza, al punto tale che gli individui tendono a non essere altro che i modi dell'attributo preso in generale. L'attribuzione, la definizione della sostanza tramite l'attribuzione, lungi dal confermare l'individualità e l'inclusione, le revocano in questione.

Per Cartesio, il criterio primo della sostanza è il semplice, la nozione semplice: ciò da cui gli elementi possono essere distinti solo per astrazione o per distinzione dettata dalla ragione (così nel caso dell'estensione e del corpo, del pensiero e dello spirito). La sostanza è semplice poiché può essere distinta dal suo attributo soltanto per astrazione. Leibniz, invece, denuncia la semplicità come un criterio pseudologico: esistono infatti molte nozioni semplici che non hanno sostanza, tre almeno. Egli parlerà assai tardi della monade come di una nozione semplice, quando gli

<sup>30</sup> Ecco perché Leibniz presenta talvolta di sfuggita l'inerenza del predicato come un'idea conforme all'opinione generale («ut aiunt») e ad Aristotele in particolare.



parrà di essere ormai al riparo da pericoli e potrà finalmente addentrarsi nel problema delle due specie di sostanze, alcune delle quali sono dette semplici solo perché le altre sono composte. Ma, da un capo all'altro della sua opera, egli invoca comunque come criterio metafisico l'*unità di essere*, più che la semplicità di concetto. Arnauld lo ritiene un procedimento insolito, poiché non consente di definire la sostanza tramite un attributo essenziale che la opporrebbe alla «modalità o maniera di essere», cioè al movimento o al cambiamento. A questa osservazione Leibniz risponde però con ironia che ha dalla sua «i filosofi ordinari», che tengono invece conto dei diversi gradi di unità – Aristotele *versus* Cartesio. Leibniz esige appunto per la sostanza una *unità che sia interna al movimento, o un'unità di cambiamento che sia attiva* e che estrometta la mera estensione dal rango delle sostanze<sup>31</sup>. Finché definiamo il movimento come «l'esistenza successiva del mobile in luoghi diversi», riusciamo a cogliere solo un movimento compiuto, e non l'unità interna cui esso rinvia mentre si sta compiendo. Il movimento che si compie, in realtà, rimanda insieme a un'unità nell'istante, dato che lo stato seguente deve uscire «da solo dal presente in virtù di una forza naturale», e a un'unità interna per l'insieme della sua durata (criterio fisico della sostanza). Ancor più in profondità, poi, il cambiamento qualitativo rinvia a un'unità attiva che fa passare uno stato nell'istante, ma assicura anche l'insieme del passaggio (criterio psicologico, percezione e appetito)<sup>32</sup>. La sostanza rappresenta dunque la doppia spontaneità del movimento come evento, del cambiamento come predicato.

<sup>31</sup> Cfr. D., lettera ad Arnauld, 4 marzo 1687, in *Saggi filosofici e lettere* cit., pp. 173-79, e vedi la lettera ad Arnauld 30 aprile 1687, *ibid.*, pp. 179-92. André Robinet ha evidenziato come Leibniz cominci a parlare di «sostanza semplice» soltanto nel 1686, dopo aver evitato a lungo l'argomento. Cfr. A. ROBINET, *Architectonique disjonctive, automates systemiques et idéalité transcendente dans l'œuvre de Leibniz*, Vrin, Paris 1986, p. 355. Cfr. anche lo studio di A. BECCO, *Da simple selon Leibniz*, Vrin, Paris 1968.

<sup>32</sup> G. W. LEIBNIZ, *De ipsa natura* (1698) [trad. it. *Sulla natura in se stessa*, in *Saggi filosofici e lettere* cit., pp. 301-4 (sul movimento locale e il mutamento qualitativo)].

Se il vero criterio logico della sostanza è l'inclusione, è perché la predicazione non è attribuzione, è perché la sostanza non è il soggetto di un attributo, ma l'unità interna a un evento, l'unità attiva di un cambiamento.

Oltre al Semplice, Cartesio proponeva anche un altro criterio, il Completo, che rimanda alla distinzione reale. Ma quest'ultima, come la distinzione di ragione, concerne solo il concetto: il completo non è l'intero (ciò che comprende tutto quanto appartiene alla cosa), ma ciò che è realmente distinto, ossia ciò che può essere «pensato» per sé, negando tutto quanto appartiene a una cosa diversa. In tal senso, la cosa pensante e la cosa estesa sono complete, o realmente distinte, e quindi separabili, secondo Cartesio. Anche in questo caso, però, Leibniz dimostra che Cartesio non sviscera abbastanza il concetto: due cose possono essere infatti pensate come realmente distinte senza tuttavia essere separabili, se solo possiedono dei requisiti comuni. Cartesio non capisce, in pratica, che perfino gli esseri semplici, come le sostanze individuali, possiedono dei requisiti: non foss'altro che per il mondo comune che tutte esprimono o per i caratteri interni verso i quali esse convergono (forma-materia, atto-potenza, unità attiva-limitazione). Come visto, il realmente distinto non è necessariamente separato o separabile, e l'inseparabile può essere realmente distinto<sup>33</sup>. Al limite semmai, come sostengono gli Stoici, niente è separabile o separato, ma tutto cospira con tutto, ivi comprese le sostanze tra loro, in virtù dei requisiti. Sostenere, al contrario, che una sostanza ha un solo attributo è falso, poiché essa possiede un'infinità di modi. Così come è falso affermare che diverse sostanze non hanno nessun attributo comune, dato che possiedono dei requisiti, che rappresentano uno dei loro criteri (criterio epistemologico)<sup>34</sup>. Sono dunque cinque i criteri della sostanza: criterio metafisico, l'unità d'essere; criterio logico,

<sup>33</sup> «Se la separabilità sia un esito della distinzione reale», cfr. D., lettera a Malebranche, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. I, pp. 325-26.

<sup>34</sup> Contro l'attributo cartesiano, cfr. D., corrispondenza con De Volder,

l'inclusione del predicato nel soggetto; criterio fisico, l'unità interna al movimento; criterio psicologico, l'unità attiva del cambiamento; criterio epistemologico, i requisiti d'inseparabilità. E tutti escludono che la sostanza possa essere definita da un attributo essenziale, o che si possa confondere la predicazione con l'attribuzione.

L'essentialismo fa di Cartesio un classico, mentre il pensiero di Leibniz risalta per il suo profondo manirismo. Il classicismo ha bisogno di un attributo solido e costante per la sostanza, mentre il manirismo è fluido, e in esso la spontaneità delle maniere rimpiazza l'essenzialità dell'attributo. Possiamo allora affermare che un dolore è spontaneo nell'anima di un cane che riceve una bastonata mentre mangia la zuppa, o nell'anima di Cesare-bambino che si fa pungere da una vespa mentre viene allattato? In realtà, non è l'anima a ricevere la bastonata o la puntura. Bisogna ricostruire le serie, invece di limitarsi agli elementi astratti. Il movimento del bastone non comincia col colpo: un uomo si è avvicinato da dietro, brandendo il bastone, lo ha alzato e lo ha infine abbattuto sul corpo del cane. Questo movimento complesso possiede un'unità interna, proprio come nell'anima del cane il cambiamento complesso possiede un'unità attiva: il dolore non è subentrato repentinamente al piacere, ma è stato preparato da tante piccole percezioni, il rumore dei passi, l'odore dell'uomo ostile, l'impressione del bastone che si alza, insomma, da tutta una lieve «inquietudine» da cui il dolore scaturisce infine «sua sponte», come in virtù di una forza naturale che integra le modificazioni precedenti<sup>35</sup>. Se Leibniz attribuisce tanta importanza al problema dell'anima delle bestie, è perché ha saputo scorgervi l'universale inquietudine dell'animale in allerta, che cerca di cogliere i segni impercettibili di ciò che può tramutare il suo piacere in dolore, la sua caccia in fuga, il suo riposo in mo-

in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. II, pp. 148-281, e in particolare la lettera del 20 giugno 1703.

<sup>35</sup> *Id.*, *Eclaircissement* cit., trad. it. pp. 209-10 e 213-16.

vimento. L'anima si dà un dolore che porta alla coscienza una serie di piccole percezioni che quasi non aveva notato e che erano rimaste inizialmente nascoste nel suo fondo. Il fondo dell'anima, l'oscuro fondo, il «fiscum subgrum», davvero ossessiona Leibniz: le sostanze o le anime «traggono tutto dal loro stesso fondo». E il secondo aspetto del manirismo, in assenza del quale il primo sarebbe privo di senso. Il primo, è la spontaneità delle maniere opposta all'essenzialità dell'attributo. Il secondo, è l'onnimania, da cui le maniere sorgono. La formula completa del manirismo delle sostanze è dunque: «Tutto nasce loro dal loro stesso fondo, con perfetta spontaneità»<sup>36</sup>.

|                   | Classe di esseri                                 |                                                  |                                                                             |                                                        |
|-------------------|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
|                   | gli Identici<br>(assoluta-<br>mente<br>semplici) | i Definibili<br>(relativa-<br>mente<br>semplici) | i Condizionabili<br>(limitata-<br>mente<br>semplici)                        | gli Individui<br>(unaria-<br>mente<br>semplici)        |
| <b>Predicato</b>  | Forme<br>o Attributi                             | Rapporti<br>(tra definiti)                       | Requisiti<br>(i loro rapporti<br>o le loro leggi)                           | Eventi o<br>maniere<br>(i rapporti<br>con l'esistenza) |
| <b>Soggetto</b>   | Dio                                              | Estensioni<br>o Grandezze<br>(tutti e parti)     | Intensioni<br>o Cose<br>(ciò che possiede<br>gradi e tende<br>verso limiti) | Esistenti<br>o Sostanze                                |
| <b>Inclusione</b> | Auto-<br>inclusione                              | Inclusione<br>reciproca                          | Inclusione<br>unilaterale<br>localizzabile                                  | Inclusione<br>unilaterale<br>illocalizzabile           |
| <b>Infinito</b>   | Infinito<br>per sé                               | Infinito<br>per la causa                         | Serie<br>infinita<br>con limite<br>interno                                  | Serie<br>infinita<br>con limite<br>esterno             |
| <b>Principio</b>  | Principio<br>di contraddizione                   | Principio<br>di similitudine                     | Principio<br>di ragione<br>sufficiente                                      | Principio<br>degli indiscernibili                      |

<sup>36</sup> *Id.*, *Addition à l'explication du système nouveau*, in *Die Philosophischen Schriften* cit., vol. IV, p. 586.

Perché Ortega y Gasset ha l'impressione di un gioco dei principî nei principî stessi? Perché questi termini, per la maggior parte, scivolano gli uni negli altri. O meglio, li abbiamo fissati e raccolti in colonne, là dove essi si dispiegano: in quella zona essi regnano, dispiegandosi. Ma esistono già, o ancora, piegati in ciò che precede o ripiegati in ciò che segue. Così per la Ragione sufficiente: essa appare di per sé nelle cose, là dove i caratteri interni entrano in connessione tra loro per dare ragione della cosa. Ma il principio degli indiscernibili non è altro, a sua volta, che l'esplicazione della Ragione a livello degli individui, tanto da sembrare una semplice dipendenza della ragione sufficiente. E, risalendo all'indietro, la ragione sufficiente si trova anche nei definibili, come rapporto tra i definienti, così da agire già nel quadro o nella zona del principio di similitudine. Non solo, ma lo stesso principio di contraddizione esprime già la ragione propria degli identici e non si limita a costituire un'alternativa al principio di ragione sufficiente, regnando al contrario nella zona in cui la non-contraddizione *basta* come ragione (cioè che si può elevare all'infinito senza contraddizione). In tal senso, il principio di contraddizione non è che un caso di ragion sufficiente<sup>37</sup>. Ma la ragion sufficiente, a sua volta, non è forse un caso di non-contraddizione? Lo stesso dicasi per le sostanze e le cose, per i condizionabili e i definibili. E non abbiamo preso in considerazione, fin qui, che un esiguo numero di principî. Esiste, insomma, tutto un gioco di passaggi e di trasformazioni dei principî: la ragione sufficiente è il rovescio della non-contraddizione, come intuì Couturat<sup>38</sup>. Ma anche il principio degli indiscernibili è il rovescio del principio di ragione sufficiente, se solo esprimiamo quest'ultimo come «un con-

<sup>37</sup> Cfr. ID., *Mondologie* cit., p. 288: «La ragione sufficiente si deve trovare nelle verità contingenti...», il che implica che essa valeva già per le verità necessarie. E ID., *Essais de Théodicée* cit. [trad. it. cit., pp. 746-47].

<sup>38</sup> L. COUTURAT, *La logique de Leibniz* cit., p. 215: «Il principio di identità afferma che ogni proposizione identica è vera, mentre il principio di ragione afferma che ogni proposizione vera è analitica, cioè virtualmente identica».

cetto per cosa», e quell'altro come «una cosa e una sola per concetto» (nel qual caso, cosa = individuo). Emerge allora un aspetto davvero unico, che si ritrova soltanto nella filosofia di Leibniz: il gusto estremo dei principî, lungi dal favorire le compartimentazioni, presiede al passaggio mobile degli esseri, delle cose e dei concetti da un compartimento all'altro. In quella straordinaria attività filosofica che consiste nel creare dei principî, si direbbe che vi siano, più che dei principî, due poli, l'uno verso il quale tutti i principî si ripiegano insieme, l'altro verso il quale tutti si dispiegano alla rovescia, distinguendo così le loro zone. Questi due poli sono: *Tutto è sempre la stessa cosa*, *Non c'è che un solo e medesimo Fondo*; e: *Tutto si distingue per gradi*, *Tutto differisce per la maniera...* Sono questi i due principî dei principî. Nessuna filosofia aveva mai spinto tanto lontano l'affermazione di un solo e stesso mondo e di una differenza o varietà infinita in questo mondo.

## Capitolo quinto

### Incompossibilità, individualità, libertà

Adamo ha peccato, ma il suo contrario, ossia Adamo non peccatore, non è impossibile o contraddittorio in sé (come lo sarebbe «2 più 2 non fa 4»). È questa la caratteristica delle proposizioni d'esistenza. Dove sta allora il problema? In effetti, tra i due contrari – Adamo peccatore e Adamo non peccatore – esiste un rapporto di contraddizione. Ma bisogna far intervenire un altro tipo di relazione per capire perché Adamo non peccatore non sia contraddittorio in sé. Quest'altra relazione non si instaura tra i due Adami, ma tra Adamo non peccatore e il mondo in cui Adamo ha peccato. Certo, se il mondo in cui Adamo ha peccato fosse incluso in Adamo, si ricadrebbe in una contraddizione. Ma questo mondo è incluso pure in un'infinità di altre monadi. E deve esistere allora un rapporto d'esclusione originale tra Adamo non peccatore e il mondo in cui Adamo ha peccato. Adamo non peccatore include, insomma, un altro mondo. E tra i due mondi vi è un rapporto diverso da quello di contraddizione (benché vi sia contraddizione locale tra i soggetti che lo compongono, presi due a due). Si tratta di una vice-dizione, non di una contraddizione. Che Dio scelga tra un'infinità di mondi possibili, è un'idea già avanzata e discussa da altri, soprattutto da Malebranche. Ma la novità di Leibniz sta nel fare appello a un rapporto profondamente originale fra i mondi possibili. Questo nuovo rapporto, Leibniz lo chiama «incompossibilità», e lo definisce un grande mistero nascosto nell'intelletto di Dio<sup>1</sup>. Ci

<sup>1</sup> Cfr. il frammento VIII di G. W. LEIBNIZ, in *Die philosophischen Schriften*

troviamo così a dover cercare la soluzione di un problema leibniziano, nelle condizioni imposte dallo stesso Leibniz: non si può sapere quali siano le ragioni di Dio, né come egli le applichi in ogni singolo caso, ma si può dimostrare che Dio ha le sue ragioni, e quale sia il loro principio.

Abbiamo visto che il mondo è un'infinità di serie convergenti, prolungabili le une nelle altre attorno a punti singolari. Dunque, ogni individuo, ogni monade individuale esprime lo stesso mondo nel suo insieme, benché essa esprima chiaramente solo una parte di quel mondo, una serie o una sequenza finita. Ne consegue che un mondo diverso appare *quando le serie ottenute divergono nelle vicinanze di certe singolarità*. Si chiameranno quindi possibili: 1) l'insieme delle serie convergenti e prolungabili che costituiscono un mondo, 2) l'insieme delle monadi che esprimono il medesimo mondo (Adamo peccatore, Cesare imperatore, Cristo salvatore...). Mentre si chiameranno impossibili: 1) le serie che divergono, e che appartengono perciò a due mondi possibili, 2) le monadi che esprimono, ciascuna, un mondo differente dall'altro (Cesare imperatore e Adamo non peccatore). E l'eventuale divergenza delle serie a consentirci di definire l'incompossibilità o il rapporto di vice-dizione. Ipotizzando così un'infinità di mondi possibili, Leibniz non reintro-

cit., vol. VII, pp. 289-91, e il frammento *Les vérités absolument premières...* [trad. it. *Le verità prime*, in *Scritti di logica* cit., pp. 248-52]. L. COURRAT (*La logique de Leibniz* cit., p. 219) e M. GUEROUX (*Dynamique et métaphysique leibniziennes* cit., p. 170) ritengono che l'incompossibilità implichi una negazione o un'opposizione, comunque inaccettabile agli occhi di Leibniz, tra nozioni puramente positive come sono le monadi: *raison* per cui egli sarebbe stato indotto a dichiarare inconoscibile la fonte dell'incompossibilità. Per quanto ci riguarda, ci sembra invece che l'incompossibilità sia per Leibniz una relazione originale irriducibile a qualsiasi forma di contraddizione. È una differenza e non una negazione. Per questo, proponiamo qui di seguito un'interpretazione che si basa solamente sulla divergenza o convergenza tra serie – scelta che ci sembra corrisponda appieno al dettato «leibniziano». Ma perché, allora, Leibniz dichiara che la fonte è inconoscibile? Da un lato, perché la divergenza nella teoria delle serie non è stata ancora svicerata a fondo nel XVIII secolo. Dall'altro, più in generale, perché, affrontando il problema dei mondi incompossibili, noi dobbiamo comunque limitarci a supporre che le serie divergano, senza saperne il perché.

duce però una dualità che farebbe del nostro mondo relativo il riflesso di un mondo assoluto più profondo: al contrario, egli fa del nostro mondo relativo il solo mondo esistente, che respinge gli altri mondi possibili poiché è relativamente «migliore». Dio sceglie cioè tra un'infinità di mondi possibili, impossibili gli uni con gli altri, e sceglie il migliore, o quello che possiede la maggiore realtà possibile. Mentre il Bene era il criterio di due mondi, il Migliore è il criterio di un mondo unico e relativo. E il principio del migliore rilancia il problema dei principi, poiché si tratta della prima applicazione della ragione sufficiente al mondo.

Benché un mondo non esista al di fuori delle monadi che lo esprimono, esso è antecedente rispetto alle monadi. Dio non crea prima Adamo per poi farlo peccare, o accorgersi che sta peccando: Egli crea il mondo in cui Adamo pecca, e lo include pure in tutti gli altri individui che lo esprimono (Sesto che viola Lucrezia, Cesare che valica il Rubicone...). Si parte così dal mondo inteso come una serie di inflessioni o di eventi: il mondo è una pura *emissione di singolarità*. Ecco ad esempio tre singolarità: essere il primo uomo, vivere in un giardino edenico, avere una donna uscita dalla propria costola. E poi una quarta: peccare. Simili singolarità-eventi entrano sempre in rapporto con degli «ordinari» o dei «regolari» (non ci interessa qui la differenza tra i due). Una singolarità è circondata da un nugolo di ordinari o di regolari. E si può affermare che tutto è rimarchevole o singolare nella misura in cui si può far passare dappertutto un'inflessione che erige un punto singolare. Così come si può affermare che tutto è ordinario, poiché un punto singolare è soltanto la coincidenza di due punti ordinari che appartengono a vettori differenti (il punto B di un quadrato è la coincidenza di a, l'ultimo punto del segmento AB, e di c, il primo del segmento BC)<sup>2</sup>. Seguendo i due poli della filosofia di Leibniz:

<sup>2</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 245: «C'è che è rimarchevole deve pur essere composto di parti che non lo sono»].

*Tutto è regolare!* e *Tutto è singolare!* Anche se, in una data scala, noi distinguiamo sempre dei singolari e degli ordinari o regolari, gli uni in relazione agli altri.

Ritorniamo alle nostre quattro singolarità. Ipottizziamo che si possa prolungare l'una in prossimità delle altre, su linee regolari che possiedono valori comuni nei due sensi. Ecco allora una quinta singolarità: resistere alla tentazione. Non è che essa contraddica semplicemente la quarta, «peccare», così da dover scegliere tra le due. Il fatto è che le linee di prolungamento che portano da questa quinta singolarità alle altre tre non sono convergenti, ossia *non passano attraverso valori comuni*: non si tratta dello stesso giardino, né della stessa primeità, né della stessa ginegesi. Vi è biforcazione. O almeno, così dobbiamo supporre, dato che la ragione ci sfugge. Ci accontentiamo di sapere che una ragione c'è. Il che ci basta per affermare: ecco in che cosa Adamo non peccare è supposto impossibile con questo mondo, dato che egli implica una singolarità che diverge dalle singolarità di questo mondo.

Che vi sia un calcolo e perfino un gioco divino all'origine del mondo, molti, anche tra i massimi pensatori, lo hanno ipotizzato. Ma tutto dipende dalla natura del gioco, dalle sue eventuali regole, ed infine dal modello sempre troppo umano che noi possiamo ricostruirne. In Leibniz, sembra innanzitutto che vi sia un calcolo delle serie infinite, regolate da convergenze e divergenze. Egli ne offre una grande rappresentazione barocca alla fine della *Teodicea*. È un testo che risponde mirabilmente ai criteri generali del racconto barocco: l'incassatura delle narrazioni, e la variazione del rapporto narratore-narrazione<sup>3</sup>. Si tratta, in effetti, di un dialogo filosofico, nel corso del quale prima Sesto Tarquinio chiede un oracolo ad Apol-

<sup>3</sup> D., *Essais de Théodicée* cit., pp. 727-31. Ci basiamo sui criteri proposti da G. GENETTE, *Figures II*, Seuil, Paris 1979, pp. 195 sgg. [trad. it. *Figure II*, Einaudi, Torino 1985, pp. 211 sgg.] per constatare fino a che punto il testo della *Teodicea* sia un modello di racconto barocco.

lo, poi si assiste a un incontro tra Sesto e Giove in presenza di Teodoro, poi si assiste a un dialogo fra Teodoro e Giove, che lo rimanda da Pallade, finché un sogno sublimine di Teodoro viene ad anticipare quel nuovo incontro. E un sogno architettonico: un'immensa piramide che ha un vertice ma non ha una base, costituita com'è da un'infinità di appartamenti ciascuno dei quali è un mondo. Vi è un vertice perché vi è un mondo che è il migliore di tutti, ma non vi è una base poiché essi si perdono nelle brume e non esiste un ultimo che si possa indicare come il peggiore. In ogni appartamento si trova un Sesto che reca un numero sulla fronte e che mima una sequenza della sua vita oppure l'intera sua vita «come in una rappresentazione teatrale», restando accanto a un grosso volume. Il numero sembra rinviare alla pagina che racconta la vita di quel Sesto con maggiori dettagli, in scala ridotta, mentre le altre pagine raccontano senza dubbio gli altri eventi del mondo al quale egli appartiene. E la combinazione barocca di ciò che si legge e di ciò che si vede. E negli altri appartamenti si trovano altri Sesti e altri libri. Finito il colloquio con Giove, un Sesto si reca a Corinto e lì diventa un notabile, un altro Sesto si reca in Tracia e lì diventa re, invece di rientrare a Roma e di violare Lucezia, come accade nel primo appartamento. Tutte queste singolarità divergono fra loro e ciascuna converge con la prima (l'uscita dal tempio) soltanto assumendo valori differenti dalle altre. Tutti quanti i Sesti sono possibili, ma fanno parte di mondi impossibili.

Si chiama biforcazione un punto come l'uscita dal tempio, nei cui pressi le serie divergono. Un discepolo di Leibniz, Borges, parla di un filosofo-architetto cinese, Ts'ui Pên, inventore del «giardino dai sentieri che si biforcano»: labirinto barocco le cui serie infinite convergono o divergono, formando una trama temporale che abbraccia ogni possibilità. «Fang – diciamo – ha un segreto; uno sconosciuto batte alla sua porta; Fang decide di ucciderlo. Naturalmente vi sono vari scioglimenti possibili: Fang può uccidere l'intruso, l'intruso può uccidere Fang, entrambi

possono scampare alla morte, entrambi possono morire, eccetera. Nell'opera di Ts'ui Pên, questi scioglimenti vi sono tutti, e ognuno è il punto di partenza di altre biforcazioni»<sup>4</sup>. Un altro discepolo di Leibniz, il grande romanziere popolare Maurice Leblanc, racconta invece la vita di Balhazar, «professore di filosofia quotidiana» per il quale tutto è comune, tutto è regolare... Orfano, egli si lancia alla ricerca del padre, munito di tre singolarità: le sue impronte digitali, le lettere MTP tatuate sul petto, e la rivelazione di una veggente secondo cui il padre è senza testa. Ed ecco quanto accade. Il conte Coucy-Vendôme, morto sgozzato, ha fatto in tempo a nominare Balhazar suo erede in un documento che reca le sue impronte digitali e descrive il tatuaggio. Ma Balhazar è catturato dalla banda dei Mastropieds (MTP), il cui vecchio capo, poi ghigliottinato, lo reclama come figlio. Viene in seguito rapito da un inglese che lo consegna a un pascià, ben presto decapitato anch'egli, il cui figlio scomparso, Mustafà (MTP), possiede identiche impronte digitali. Ed è salvato infine da un poeta il cui motto è «Mane Thecel Phares» e che lo rivendica a sua volta come figlio, perdendo però la testa in una crisi di follia durante la quale assassinava un vagabondo. La spiegazione finale è che il vagabondo aveva organizzato tempo prima un pensionato per bambini ricchi, quattro bambini più il suo. Ma, dopo un'inondazione, non sapeva più quale dei bambini fosse rimasto in vita. Divenuto alcolizzato a causa di questi eventi che gli avevano fatto perdere la testa, aveva inviato ai quattro padri le impronte digitali del sopravvissuto e il segno del tatuaggio, per assicurare ognuno di loro dell'incolumità del proprio figlio<sup>5</sup>. Donde l'intreccio di storie che si biforcano e si sviluppano simultaneamente in serie divergenti e in mondi impossibili. Balhazar non

<sup>4</sup> J. L. BORGES, *Ficciones* (1944) [trad. it. *Finzioni*, Einaudi, Torino 1995 (1<sup>a</sup> ed. 1955), p. 88].

<sup>5</sup> M. LEBLANC, *La vie extravagante de Balhazar* (1925), *Le livre de Poche*, Paris 1981, p. 84.

può essere il figlio di tutti questi padri nello stesso mondo: sarebbe un caso di frode multipla.

Si capisce allora perché Borges citi il filosofo cinese invece di citare Leibniz. Egli vorrebbe, esattamente come Maurice Leblanc, che Dio facesse pervenire all'esistenza i mondi impossibili tutti insieme, invece di sceglierne uno, il migliore. Cosa che sarebbe possibile in linea di principio, poiché l'impossibilità è una relazione originale distinta dall'impossibilità o contraddizione. Sui bentrebbero però contraddizioni locali, come quella tra Adamo peccatore e Adamo non peccatore. E, aspetto ancora più importante, ciò che davvero impedisce a Dio di far esistere tutti i possibili, anche impossibili, è il fatto che si trasformerebbe in un Dio menzognero, in un Dio ingannatore, in un Dio baro, simile al vagabondo di Maurice Leblanc. Leibniz, che diffida molto dell'argomento cartesiano del Dio che non inganna, ne offre una nuova formulazione a partire dall'impossibilità: Dio gioca, ma impone tuttavia precise regole al gioco (contrariamente al gioco senza regole di Borges e di Leblanc). La regola è che i mondi possibili non possono pervenire all'esistenza se sono impossibili con quello scelto da Dio stesso. E, secondo Leibniz, solo romanzi come *L'Astrée* ci danno un'idea di questi impossibili<sup>6</sup>.

Da tutto ciò si può trarre una definizione dell'individuo, o della nozione individuale. Abbiamo visto che ogni monade esprime il mondo (inclusione illocalizzabile), ma ne esprime chiaramente solo una zona parziale o un *di-partimento*, in virtù del proprio punto di vista (quartiere localizzato). Senza dubbio, quella regione rischiarata passa per il corpo di ciascuno. Ma così otteniamo unicamente una definizione nominale dell'individuo, poiché non sappiamo da che cosa è costituita quella regione o quel rapporto con il corpo. Ora, invece, possiamo dire che un individuo si costituisce immanzitutto attorno a un certo

<sup>6</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Bourguet, dicembre 1714, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. III, p. 572.

numero di singolarità locali, che saranno i suoi «predicati primitivi»: così, per Adamo, i quattro predicati considerati in precedenza<sup>7</sup>. È questa la definizione reale dell'individuo: *concentrazione, accumulazione, coincidenza di un certo numero di singolarità pre-individuali convergenti* (dando per acquisito che punti singolari possano coincidere in uno stesso punto, come i diversi vertici di triangoli separati coincidono nella cuspide comune di una piramide). Si tratta di quello che potremmo chiamare il nucleo della monade. Al centro di ogni monade non vi è una «nozione semplice», come ipotizza Guerout: ciò equivarrebbe ad accontentarsi dei due estremi in una catena di nozioni<sup>8</sup>, cosa che contravverrebbe al metodo di Leibniz. Al centro di ogni monade vi sono piuttosto singolarità che sono ogni volta i requisiti della nozione individuale. Il fatto che ogni individuo esprima chiaramente solo una parte del mondo, deriva dalla sua definizione reale: un individuo esprime chiaramente la regione determinata dalle sue singolarità costituenti. E il fatto che ogni individuo esprima il mondo intero, deriva anch'esso dalla sua definizione reale: le singolarità costituenti di ciascuno, infatti, si prolungano in ogni direzione fino alle singolarità degli altri, a patto che le serie corrispondenti convergano, per cui ogni individuo finisce per includere l'insieme di un mondo compossibile e per escludere gli altri mondi impossibili con quello (nel qual caso le serie sono divergenti). Di qui l'insistenza di Leibniz nel sottolineare che Dio non crea un «Adamo incerto» o errante, sempre in bilico fra diversi mondi impossibili, ma crea

<sup>7</sup> Vedi le osservazioni di Leibniz sulla lettera di Arnauld del 13 maggio 1686. I «predicati primitivi» non sono ovviamente riservati ad Adamo, ciascuno ha i suoi. Per ciascuno di noi sono in numero finito? No, poiché si possono sempre moltiplicare i punti singolari tra due punti singolari. La cosa tuttavia non ha chissà quale importanza, poiché ciò che conta davvero è che due individui non abbiano gli stessi predicati primitivi. Sui temi che tratteremo in seguito - «Adamo incerto», Adamo comune a mondi impossibili, predicati primitivi colti «sub ratione generalitatis» - cfr. lo stesso testo.

<sup>8</sup> Su questa ipotesi, cfr. M. GUEROUT, *La constitution de la substance chez Leibniz*, in «Revue de métaphysique et de morale», (1947).

«sub ratione possibilitatis» tanti Adami divergenti quanti sono i mondi, ed ogni Adamo include il mondo intero a cui appartiene (e a cui appartengono pure, includendolo, tutte le altre monadi compostibili di quel mondo). In breve, ogni monade possibile è definita da un certo numero di singolarità pre-individuali: è dunque compostibile con tutte le monadi le cui singolarità convergono con le sue, ed è impossibile con quelle le cui singolarità implicano divergenza e non prolungamento.

Ma perché dare ogni volta il nome di Adamo a tutti questi individui divergenti, in mondi impossibili? Il fatto è che una singolarità può sempre essere isolata, espunta, scissa da tutti i suoi prolungamenti: e allora non importa più che il giardino in cui Adamo pecca non sia lo stesso in cui Adamo può anche non peccare. La singolarità diventa indefinita, è soltanto più *un* giardino, e il predicato primitivo non è più colto in questo o quel mondo, ma considerato solamente «sub ratione generalitatis», mentre il suo soggetto diventa *un* Adamo in generale, *un* Sesto... Questo non significa però che l'individuazione parta da questi predicati generali e si limiti a specificarli con crescente precisione. L'individuazione non va da un genere alle specie, non individua specie sempre più piccole grazie a una regola di differenziazione, ma procede di singolarità in singolarità, secondo una regola di convergenza o di prolungamento che mette in relazione l'individuo con questo o con quel mondo.

La differenza individuale non è specifica, dunque, e l'individuo non è una specie infima o ultima<sup>9</sup>. Capita certo di sentir dire a Leibniz che l'individuo è come una «species infima», ma si tratta sempre di una definizione puramente nominale dell'individuo che Leibniz utilizza con uno scopo ben preciso in testa, quello di rompere i

<sup>9</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 236], *id.*, *Éclaircissements* cit. [trad. it. cit., p. 212]. In altri testi, Leibniz assimila l'individuo a una specie ultima, ma precisa che il paragone è valido per una specie matematica e non fisica. Cfr. *id.*, *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., p. 72] e lettera ad Arnault del gennaio 1686 cit., p. 131.

ponti con coloro che contrappongono l'individuo al concetto. Per gli uni, i Nominalisti, gli individui sarebbero gli unici esistenti, e i concetti sarebbero soltanto parole messe in ordine; per gli altri, gli Universalisti, il concetto avrebbe il potere di specificarsi all'infinito, e l'individuo si risolverebbe in determinazioni accidentali o extraconcettuali. Per Leibniz, invece, solo l'individuo esiste e ciò proprio grazie alla potenza del concetto: monade o anima. Ragion per cui questa potenza del concetto (diventare soggetto) non consiste nello specificare all'infinito un genere, ma nel condensare e prolungare certe singolarità. Queste ultime non sono generalità, ma eventi, gocce d'evento, che possiamo pure definire pre-individuali nella misura in cui il mondo è virtualmente primo rispetto agli individui che lo esprimono (Dio ha creato non il peccatore Adamo, ma il mondo in cui Adamo ha peccato...). *L'individuo, in questo senso, è l'attualizzazione di singolarità pre-individuali*, e non presuppone alcuna specificazione preliminare. Bisognerebbe semmai dire il contrario, ossia che è la specificazione a presupporre l'individuazione.

E quanto si può verificare nei casi menzionati da Leibniz: le specie matematiche e le specie fisiche. Nel primo caso, «ogni minima differenza che impedisce a due cose di essere simili in tutto e per tutto, fa sì che esse differiscano di specie»: in altre parole, ogni differenza individuale fra due entità matematiche è necessariamente specifica, poiché può enunciarsi matematicamente solo come un rapporto tra definienti (nel caso dell'ellisse, ad esempio, il rapporto tra gli assi). Ed è proprio in tal senso che l'individuo metafisico può essere assimilato a una «species infima» – il paragone vale unicamente sul piano matematico. In matematica, la differenza specifica è dunque individuante, ma solo perché la differenza individuale è già specifica: esistono tante specie quanti sono gli individui, e la materia di una figura, in ferro o in gesso, non rappresenta due individui matematici. In matematica, insomma, è l'individuazione a costituire una specificazione.



Mentre non si può dire lo stesso per quanto riguarda le cose fisiche o i corpi organici<sup>10</sup>. In quel caso, come abbiamo visto, i diversi caratteri costituiscono altrettante serie in conformità alle quali le specie variano e si suddividono simultaneamente a un costante cambiamento delle cose o dei corpi. Le serie non impongono alcuna forma di evolucionismo, ma segnalano e sottolineano il rapporto tra la specificazione e l'alterazione dei corpi. Questa multi-specificazione, che si confonde coi diversi caratteri della classificazione, presuppone che l'individualità del corpo o della cosa provenga da un altrove. Infatti, ciò che è individuale, o ciò che individua il corpo alterabile, è soltanto l'anima che risulta inseparabile da quel corpo<sup>11</sup>. Il che vale anche per le cose, le cui forme sostanziali si ritrovano dappertutto. Appare chiaro, allora, che la specificazione presuppone un'individuazione venuta da un altrove, prima rispetto ai generi e alle specie.

Inutile cercare la minima contrapposizione tra il principio degli indiscernibili e la legge di continuità. La legge di continuità è una legge di specificazione che s'impone in tre campi principali: il campo matematico del tutto e delle parti, il campo fisico delle specie o dei caratteri corporei, il campo cosmologico delle singolarità (in quanto una singolarità si prolunga fino in prossimità di un'altra, seguendo un ordine preciso). Il principio degli indiscernibili è un principio d'individuazione, secondo il quale non esistono due individui simili che si distinguerebbero solo dal di fuori, per il numero, lo spazio e il tempo. In primo luogo, è l'anima ad essere individuale, poiché essa circo-

<sup>10</sup> Sulla differenza tra i due tipi di specie, cfr. m., *Nouveaux essais* cit.

[trad. it. cit., p. 440].

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 360-61.

esse stesse individuanti, è perché due figure della stessa specie sono matematicamente un solo e medesimo individuo, rimandano cioè a una stessa «anima o entelechia», anche se si distinguono fisicamente. Il principio degli indiscernibili determina dei tagli, ma questi tagli non sono lacune o interruzioni di continuità; essi suddividono invece il continuo in modo tale che non vi siano lacune, cioè nel modo «migliore» (così nel caso del numero irrazionale). Per contrapporre gli indiscernibili e la continuità, bisogna basarsi su una formulazione troppo approssimativa dei due principi: si dirà allora che la differenza tra due individui deve essere interna e irriducibile ( $\neq 1$ ), mentre deve svanire e tendere allo zero in virtù della continuità. Ma in nessuno dei suoi tre sensi la continuità fa svanire la differenza: a svanire è soltanto ogni valore assegnabile dei termini di un rapporto, a profitto della sua ragione interna che costituisce per l'appunto la differenza<sup>12</sup>. La differenza non è più tra il poligono e il cerchio, ma nella pura variabilità dei lati del poligono; non è più tra il movimento e il riposo, ma nella pura variazione della velocità. La differenza cessa di essere estinseca e sensibile (essa svanisce in questo senso) per diventare intrinseca, intelligibile o concettuale, in conformità al principio degli indiscernibili. E se andiamo in cerca della formulazione più generale della legge di continuità, possiamo forse trovarla nell'idea che non si sa, che non si può sapere *dove finisce il sensibile e dove comincia l'intelligibile*: un altro modo di dire che non vi sono due mondi<sup>13</sup>. Nel perfetto accordo

<sup>12</sup> m., *Justification du calcul des infinitésimales* cit., p. 104: come la differenza o ragione di due lunghezze sussista in un punto, quando queste lunghezze scemano e il loro rapporto tende verso 0.

<sup>13</sup> m., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 614]: «È difficile dire dove comincino il sensibile e il razionale». Kant denuncia la conciliazione degli indiscernibili con la continuità, sulla base del fatto che essa implicherebbe una confusione dei fenomeni con le cose in sé; è dunque la distinzione tra due mondi (iproposta da Kant) a far nascere una contraddizione; e in Kant, infatti, si sa dove finisce il sensibile e dove inizia l'intelligibile. Ciò significa che il principio degli indiscernibili e la legge di continuità si contrappongono, ma solo in un sistema di tipo kantiano, come si può facilmente evincere dagli autori

tra le due istanze, si verifica persino un riflusso della continuità nelle anime. Infatti, se ogni individuo si distingue da ogni altro per le sue singolarità primitive, queste ultime nondimeno si prolungano fino a quelle degli altri, secondo un preciso ordine spazio-temporale grazie al quale il «dipartimento» di un individuo si estende nel dipartimento del prossimo o del successivo, e così via all'infinito. L'estensione e l'intensità comparate di questi dipartimenti, zone privilegiate proprie di ciascuna monade, permettono persino di distinguere diverse specie di monadi o di anime, vegetali, animali, umane, angeliche – «un'infinità di gradi nelle monadi» per continuità<sup>14</sup>.

Il gioco del mondo presenta diversi aspetti: emette delle singolarità; tende delle serie infinite che vanno da una singolarità a un'altra; instaura delle regole di convergenza e di divergenza sulla base delle quali queste serie di possibili si organizzano in insiemi infiniti (ogni insieme è possibile, mentre due insiemi sono incompatibili l'uno con l'altro); distribuisce le singolarità di ogni mondo, in questa o quella maniera, nel nucleo delle monadi o degli individui che esprimono quel mondo. Dio non sceglie dunque solo il migliore dei mondi, cioè l'insieme possibile più ricco di realtà, ma sceglie anche la migliore ripartizione delle singolarità negli individui possibili (si potrebbero concepire, per lo stesso mondo, altre ripartizioni di singolarità, altre delimitazioni di individui). Esistono quindi regole di composizione del mondo in un insieme architettonico possibile, ma anche regole d'attualizzazione del mondo negli individui di quell'insieme, al piano superiore, ed infine, come vedremo, regole di realizzazione del mondo in una materia propria a quell'insieme.

che ipotizzano una contraddizione: M. GUEROUT (*Descartes selon l'ordre des raisons* cit., vol. I, p. 184) e R. PHILONENKO (*La loi de continuité et le principe des indiscernables*, in «Revue de métaphysique et de morale», LXXV, 1967) parlano dell'ideale e dell'attuale, in Leibniz, come di due mondi. Ma non ci sono due mondi, e il taglio non è mai, per Leibniz, una lacuna o una discontinuità.

<sup>14</sup> G. W. LEIBNIZ, *Principes de la nature et de la grâce* cit. [trad. it. cit., pp. 275-76].

me, nel piano inferiore. Leibniz suggerisce a tale riguardo che tre criteri intervengono nel gioco: l'uno concerne la convenienza dell'edificio, l'altro «il numero e l'eleganza delle stanze» interne, l'ultimo la comodità del terreno, del materiale e della facciata esterna<sup>15</sup>. È un vasto gioco di architettura o di pavimentazione: come riempire uno spazio lasciandovi meno vuoti possibili, col maggior numero di figure. Con una sola piccola riserva: lo spazio-tempo non è una tavola o un ricettacolo preesistente che viene poi riempito (per il meglio) dal mondo scelto. Al contrario, uno spazio-tempo inteso come ordine delle distanze indivisibili da una singolarità all'altra, da un individuo all'altro, ed anche un'estensione intesa come prolungamento continuo secondo le distanze, appartengono a ogni mondo. Sono cioè lo spazio, il tempo e l'estensione a trovarsi ogni volta nel mondo, e non il contrario. Il gioco interiorizza non soltanto i giocatori che fungono da pedine, ma pure il tavolo sul quale si gioca, e il materiale stesso del tavolo.

Nietzsche e Mallarmé ci hanno offerto la rivelazione di un Pensiero-mondo che effettua un lancio di dadi. Ma per loro si tratta di un mondo senza principi, di un mondo che ha perso tutti i suoi principi: per questo il lancio dei dadi si configura infine come la potenza di affermare il Caso, di pensare tutto il caso, che non è affatto un principio, bensì l'assenza di ogni principio. Il loro lancio di dadi restituisce all'assenza di ogni principio. Il loro lancio di dadi restituisce all'assenza o al niente ciò che scaturisce dal caso, ciò che ha la presunzione di sfuggirvi e vorrebbe limitarlo per principio: «Il mondo è il dominio anonimo dell'assenza, a partire da dove le cose appaiono e dove in seguito esse scompaiono... L'apparizione è la maschera dietro la quale non si cela nessuno, dietro la quale non c'è nient'altro che il niente», il Niente piuttosto che qualcosa<sup>16</sup>. Pensare senza principi, in assenza di Dio, in

<sup>15</sup> *Id.*, *De rerum origine* cit. [trad. it. cit., pp. 217-25].

<sup>16</sup> E. FINK, *Spiele als Weltsymbol*, Kohlhammer, Stuttgart 1960 [trad. fr. Minuit, Paris 1966, pp. 238-39].

assenza dell'uomo stesso, diventa il compito rischioso di un bambino-giocatore che spodesta il vecchio Maestro del gioco e fa entrare gli impossibili nello stesso mondo dilaniato (il tavolo va in pezzi...). Ma che cosa è capitato, in questa lunga storia del «nichilismo», prima che il mondo perdesse i suoi principi? Restando vicini ai giorni nostri, è stato necessario che la ragione umana crollasse come ultimo rifugio dei principi, il rifugio kantiano: essa è morta per «nevrosi». Ma, prima ancora, va senz'altro menzionato l'episodio psicotico, la crisi e il crollo di ogni ragione teologica. E allora che il Barocco prende posizione: vi è modo di salvare l'ideale teologico in un momento in cui esso viene contrastato da ogni parte e il mondo continua ad accumulare «prove» contro di esso, violenze e miserie, che fanno temere una fine prossima della terra...? La soluzione barocca è la seguente: si moltiplicheranno i principi, se ne tirerà sempre fuori uno dalla manica, e con questo accorgimento se ne cambierà l'uso. Non si domanderà più quale oggetto dato corrisponda a tale principio luminoso, ma quale principio nascosto corrisponda a tale oggetto, cioè a questo o a quel «caso irrisolto». Si farà dei principi come tali un uso riflettente, s'inventerà il principio, una volta dato il caso: è una trasformazione del Diritto in Giurisprudenza universale<sup>17</sup>. E il matrimonio del concetto e della singolarità. La rivoluzione leibniziana. E Leibniz è colui che più assomiglia a Prospero, l'eroe manierista per eccellenza, «il misterioso Prospero, mago e razionalista, conoscitore dei segreti della vita e istruzione, distributore di felicità, anch'egli però perso nel suo splendido isolamento»<sup>18</sup>. Non basta certo dire che il gioco, per Leibniz, obbedisce ai principi

<sup>17</sup> Cfr. G. GRUA, *Jurisprudence universelle et théodécie selon Leibniz*, Presses Universitaires de France, Paris 1953.

<sup>18</sup> T. KLANICZAY, *La naissance du Maniérisme et du Baroque au point de vue sociologique*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Vin, Paris 1972, p. 221. L'autore disegna un quadro della grande crisi che provoca il declino del Rinascimento, mettendo in luce due diversi tipi di reazione a questa crisi, il Manierismo e il Barocco.

pio del Migliore e che Dio semplicemente sceglie il migliore dei mondi possibili. Giacché il migliore è solo una conseguenza. E come conseguenza, oltretutto, è solo un effetto della disfatta del Bene (salvare del bene ciò che può essere salvato...). La vera peculiarità del gioco leibniziano, che lo distingue dal lancio dei dadi, è semmai la proliferazione dei principi: si gioca per eccesso e non per mancanza di principi, il gioco è quello dei principi stessi, dell'invenzione dei principi. E quindi un gioco di riflessione, scacchi o dama, in cui l'abilità (non il caso) sostituisce l'antica saggezza e l'antica prudenza. E un gioco di riempimento, se vogliamo, in cui si esorcizza il vuoto e non si restituisce più niente all'assenza: è il Solitario rovesciato, tale che si «riempie un buco su cui si avanza» invece d'avanzare in una casella vuota e togliere la pedina sulla quale ci si arrocca, finché il vuoto sia completo. Insomma, è una Non-battaglia, più simile alla guerriglia che alla guerra di sterminio, più prossima al Gō che agli scacchi o alla dama: non ci si impadronisce dell'avversario per restituirlo all'assenza, ma se ne accerchia la presenza per neutralizzarlo, per renderlo impossibile, per imporgli la divergenza<sup>19</sup>. E questo il Barocco, prima che il mondo perda i suoi principi: lo splendido momento in cui si conserva Qualcosa invece di niente, e in cui si risponde alla miseria del mondo con un eccesso di principi, con una *hybris* di principi, con quella *hybris* che è caratteristica dei principi.

Quant'è strano l'ottimismo di Leibniz<sup>20</sup>! Ripetiamolo, non sono le miserie che mancavano, e il migliore fiorisce

<sup>19</sup> Cfr. G. W. LEIBNIZ, lettera a Remond, gennaio 1716, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. III, pp. 668-69, in cui Leibniz ricusa l'azzardo, a favore dei giochi di posizione (dama o scacchi); il vuoto, a favore del solitario rovesciato; il modello della battaglia, a favore del gioco cinese della non-battaglia, o di quello romano dei Briganti. Sulla non-battaglia come modello strategico attuale, si potrà consultare G. BROSSELY, *Essai sur la non-bataille*, Berlin, Paris 1975. L'autore cita il maresciallo de Saxe, ma propone degli schemi molto leibniziani («compartimento di tipo modulare a base di cellule leggere, numerose ma indipendenti», p. 113).

<sup>20</sup> G. FRIEDMANN (*Leibniz et Spinoza*, Gallimard, Paris 1975, p. 218) scor-

solo sulle rovine del Bene platonico. Se questo mondo esiste, non è perché sia migliore, è vero piuttosto il contrario, è il migliore in quanto esiste, perché è il mondo che c'è. Il filosofo non è ancora un Investigatore come diverrà con l'empirismo, e tantomeno un Giudice come accadrà con Kant (il tribunale della Ragione). E un avvocato, è l'avvocato di Dio: difende la Causa di Dio, come indica il termine che Leibniz inventa, «teodicea»<sup>21</sup>. Certo, la giustificazione di Dio di fronte al male è sempre stata un luogo comune della filosofia. Ma il Barocco è un lungo momento di crisi in cui la consolazione ordinaria non funziona più. Si assiste a un crollo del mondo, che l'avvocato deve ricostruire, esattamente come prima, ma su un'altra scena e in base a nuovi principi capaci di giustificarlo (donde la giurisprudenza). L'enormità della crisi va controbi-lanciata da un'esasperazione della giustificazione: il mondo deve essere il migliore, non soltanto nel suo insieme, ma in tutti i dettagli e in tutti i casi<sup>22</sup>. E una ricostruzione perfettamente schizofrenica: l'avvocato di Dio convoca dei personaggi che ricostituiscono il mondo *grazie alle loro modifiche interne, dette «autoplastiche»*. Queste sono le monadi o i diversi Io di Leibniz: sono degli automi, ciascuno dei quali trae dal suo fondo il mondo intero, e considera il suo rapporto con l'esterno e il suo rapporto con gli altri come uno svolgimento delle sue stesse risorse, della sua stessa spontaneità regolata sin dall'inizio. Bisogna immaginarsi le monadi danzanti. Ma la danza è qui una

ge nella filosofia di Leibniz un pensiero dell'inquietudine universale: il Migliore non è «un segno di fiducia in Dio, al contrario Leibniz sembra proprio diffidare di Dio stesso».

<sup>21</sup> Jacques Brunschwing ha poi sviluppato questo tema dell'avvocato: Teodicea può intendersi «in un senso prudente (dottrina della giustizia di Dio) ma anche in un senso più audace (giustificazione o processo per giustificare Dio)», in linea col trattato *Causa Dei aderta per iustitiam eius*. «L'affare Dio, uno di quei casi interlocutori al quale, ancor giovane, aveva consacrato la sua tesi di dottorato...» (J. BRUNSCHWING, *Introduction à la «Théodicee»*, Garnier-Flammarion, Paris 1969).

<sup>22</sup> G. W. LEIBNIZ, *Essai anagogique*, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. VII, p. 272: «le parti minime dell'universo sono regolate secondo l'ordine della massima perfezione, altrimenti il tutto non potrebbe esserlo».

danza barocca, in cui i ballerini sono degli automi: tutto è governato dal «pathos della distanza», intesa come la distanza indivisibile tra due monadi (spazio); l'incontro tra le due diventa parata, o sviluppo della loro rispettiva spontaneità, che conserva tale distanza. Le azioni e reazioni fanno posto a un concatenarsi di posizioni distribuite sui due lati della distanza (manierismo)<sup>23</sup>.

Il principio di ottimismo, o del Migliore, salva la libertà di Dio: è il gioco del mondo o il gioco di Dio a farsi garante di questa libertà. Un Adamo che non pecca, un Sesto che non viola Lucrezia, esistono in altri mondi possibili. Che Cesare non varchi il Rubicone, non è cosa di per sé impossibile, ma soltanto impossibile con il mondo scelto, il migliore. Che egli lo varchi non è quindi assolutamente necessario, ma relativamente certo, certo in relazione al nostro mondo. Semmai, è la libertà dell'uomo ad essere condannata, dato che deve esercitarsi in questo mondo esistente. Per l'uomo, non basta che Adamo possa non peccare in un altro mondo, se pecca di sicuro in questo. Si ha l'impressione che Leibniz ci condanni ancor più risolutamente di Spinoza, per il quale era concepibile almeno un processo di liberazione. Per Leibniz, invece, tutto è chiuso, tutto è deciso fin dall'inizio. La maggior parte dei testi in cui egli annuncia la libertà all'uomo biforcuto e deviano sempre verso la semplice libertà di Dio. Certo, l'impossibilità consente a Leibniz di risolvere l'annoso problema dei futuri contingenti (ci sarà una battaglia navale domani?) senza ricadere nelle aporie stoidette<sup>24</sup>. Ma essa non implica affatto l'esistenza di eventi cosiddetti volontari, o la libertà di chi vuole la battaglia na-

<sup>23</sup> Il «manierismo» è uno dei tratti più patetici della schizofrenia. Da due punti di vista diversi, BLANKENBURG (*Tanz in der Therapie Schizophrenen*, in «Psychologie Psychosomatik», 1969) e E. SZNYCER (*Droit de suite baroque*, in L. NAKHATIN, *Schizophrenie et art*, Complexe, Paris 1978) hanno accostato la schizofrenia alle danze barocche (allemanda, minuetto, corrente, ecc.). Sznycer ricorda la tesi di Freud sulla ricostruzione del mondo e le modificazioni interne dello schizofrenico, sottolineandone la funzione di eccesso, detta «ipercritica».

<sup>24</sup> Sull'annoso problema dei futuri contingenti, ritenuto essenziale per una logica dell'evento, cfr. P.-M. SCHÜLL, *Le Dominateur et les possibles*, Presses Uni-

vale e di chi non la vuole. Come potrebbe disporre di una libera volontà una persona la cui «nozione individuale racchiude una volta per tutte ciò che le capiterà»? Come confondere la libertà con la determinazione interna, completa e prefissata, di un automa schizofrenico?

Eccoci rinviati allora all'inclusione del predicato nel soggetto. Indubbiamente, se il predicato fosse un attributo, sarebbe difficile salvare la libertà del soggetto. Ma il predicato è evento, e compare nel soggetto come un cambiamento di percezione: l'evento è volontario quando si può attribuire un motivo come ragione del cambiamento di percezione. In due testi almeno, l'uno corto e l'altro lungo, Leibniz getta le basi della prima grande fenomenologia dei motivi<sup>25</sup>. In quella sede, egli denuncia due illusioni: l'una consiste nell'*oggettivare* i motivi, come se fossero pesi su una bilancia, come se la deliberazione cercasse di capire da che lato pende la bilancia, a parità di condizioni; l'altra consiste nello *sloppiare* i motivi, poiché occorrono un'infinità di motivi soggettivi per scegliere tra i motivi oggettivati, come se si potesse «voter volere». Ma, in verità, è l'anima che produce i suoi motivi, e questi ultimi sono sempre soggettivi. Noi dobbiamo cioè ripartire da tutte le piccole inclinazioni che piegano la nostra anima in ogni senso e ad ogni istante, sotto l'azione di tante «piccole molle»: inquietudine. E il modello del bilanciare, «Unruhe», che sostituisce quello della bilancia. L'azione è volontaria quando l'anima, invece di subire l'effetto delle somme che sono il frutto di quelle piccole sollecitazioni, si dà questa o quell'ampiezza, che la fa piegare tutta in un senso, da un lato. Ad esempio, io esito tra restare a lavorare e andare al cabaret: non sono due «oggetti» isolabili, ma due orientamenti, ciascuno dei qua-

versitaires de France, Paris 1960, e J. VUILLEMIN, *Nécessité ou contingence: la porte de Diodore et les systèmes philosophiques*, Minuit, Paris 1964. Una delle proposizioni di base è che dal possibile non può discendere l'impossibile. Ma Leibniz, dal canto suo, pensa che dal possibile possa discendere l'impossibile.

<sup>25</sup> Cfr. G. W. LEIBNIZ, corrispondenza con Clarke [trad. it. in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 337-432]; id., *Notaeux essai* cit. [trad. it. cit., pp. 291-341].

li implica un insieme di percezioni possibili o magari alucinatorie (non soltanto il bere, ma l'odore e il baccano del locale, non soltanto il lavorare ma il fruscio delle pagine e il silenzio dell'ambiente circostante...) Ora, se consideriamo i motivi a questo punto, essi non sono rimasti gli stessi, come pesi sulla bilancia, ma sono progrediti o regrediti, la bilancia si è mossa, seguendo l'ampiezza di oscillazione del bilanciare. L'atto volontario è libero poiché l'atto libero è quello che esprime l'intera anima in un dato momento della durata, quello che esprime l'io. Adamo pecca liberamente? Ciò significa che la sua anima, in quell'istante, ha preso un'ampiezza tale da sentirsi piacevolmente appagata dal profumo e dal gusto della mela, nonché dalle sollecitazioni di Eva. Un'altra ampiezza era possibile, tale da rispettare il divieto di Dio. E tutto un problema di «ignavia».

Passando dall'inflessione all'inclusione, abbiamo visto come le inflessioni fossero naturalmente incluse nelle anime. L'inclinazione è la piega nell'anima, è un'inflessione inclusa. Ecco allora il senso della formula di Leibniz: l'anima è inclinata senza essere necessitata<sup>26</sup>. Il motivo non è una determinazione, neanche interna, bensì un'inclinazione. Non è l'effetto del passato, ma l'espressione del presente. Va notato fino a che punto l'inclusione in Leibniz sia sempre indicizzata sul presente: scrivo, viaggio... Se l'inclusione si estende all'infinito, nel passato e nel futuro, è perché essa concerne innanzitutto il presente attuale, che presiede ogni volta alla loro distribuzione. E perché la mia nozione individuale include ciò che faccio in questo istante, ciò che sto facendo, che essa include pure tutto ciò che mi ha spinto a farlo e tutto ciò che ne risulta, all'infinito<sup>27</sup>. Questo privilegio del presente rinvia appunto alla funzione d'inerenza nella monade: essa non

<sup>26</sup> Id., *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 88-89].

<sup>27</sup> Id., *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 289]: «C'è un'infinità di figure e di movimenti, presenti e passati, che entrano nella causa efficiente del mio scrivere presente, un'infinità di piccole inclinazioni e disposizioni della mia anima, presenti e passati, che entrano nella causa finale».

include un predicato senza conferirgli subito il valore di un verbo, ossia l'unità di un movimento nell'atto stesso di compiersi. L'inerenza è una condizione di libertà, e non di impedimento. Quando Leibniz parla dell'atto perfetto o compiuto (entelechia), non si tratta di un atto che l'inclusione imporrebbe di valutare come passato, e che rinvierebbe dunque a un'essenza. La condizione di chiusura o di chiusura ha tutt'altro significato: *l'atto perfetto, compiuto, è quello che riceve dall'anima che lo include l'unità propria di un movimento che si compie*. Bergson, a riguardo, è assai vicino a Leibniz, ed è in Leibniz che si trova continuamente la formula: il presente gravido d'avvenire e carico di passato<sup>28</sup>. Non si tratta di un determinismo, magari interno, ma di un'interiorità che costituisce la libertà stessa. Il presente vivente è essenzialmente variabile, in estensione e in intensità. Si confonde ad ogni istante col quartiere privilegiato o col dipartimento della monade, con la zona che essa esprime chiaramente. E dunque il presente vivente a dettare l'ampiezza dell'anima in quel dato istante. Più o meno esteso, più o meno intenso, il presente vivente non motiva la medesima azione, non conferisce la sua unità allo stesso movimento. Adamo avrebbe potuto non peccare: se la sua anima avesse preso in quel dato momento un'altra ampiezza, capace di costituire l'unità di un altro movimento. L'atto è libero perché esprime l'anima intera nel presente.

La riprova è data dall'oscura eppure affascinante teoria della dannazione. Anche in questo caso il dannato, Giuda o Belzebù, non paga per un atto commesso nel passato, ma per l'odio nutrito verso Dio che costituisce l'ampiezza attuale della sua anima e la riempie nel presente.

<sup>28</sup> ID., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 174, prefazione: «In conseguenza di queste piccole percezioni, il presente è carico del passato e gravido dell'avvenire»]. Sul movimento nell'atto di compiersi, cfr. *De ipsa natura* cit. [trad. it. cit., p. 301: «Infatti, non soltanto in ogni istante del suo moto il corpo si trova nel luogo appropriato, ma esso possiede altresì un conato, o un impulso a mutar posizione, per cui lo stato successivo deriva dal precedente di per sé, per forza naturale»].

Non è dannato per un atto commesso nel passato, ma da un atto presente che egli rinnova istante dopo istante, da quell'odio per Dio nel quale il dannato trova un orribile piacere e che egli ribadisce senza posa affinché «il criminale si aggiunga al crimine». Giuda non è dannato perché ha tradito Dio, ma perché, avendolo tradito, lo odia ancor di più, e muore odiandolo. Per un'anima, questo è il minimo assoluto di ampiezza: non includere più nella ragione chiara che un solo predicato, «odiare Dio». E l'unico piccolo bagliore che le resta, un bagliore livido, «una rabbia della Ragione». Se riguadagnasse un po' d'ampiezza, se cessasse di odiare nel presente, l'anima smetterebbe subito di essere dannata, ma sarebbe un'altra anima, che corrisponde all'unità di un altro movimento. Come afferma Leibniz, il dannato non è dannato eternamente, è semmai «dannabile sempre», e si dannava ad ogni istante<sup>29</sup>. Cosicché i dannati sono liberi, liberi nel presente, quanto lo sono i beati. Ciò che li dannava, è la loro attuale ristrettezza di spirito, la loro mancanza di ampiezza. Sono gli uomini della vendetta o del risentimento, simili a quelli che Nietzsche descriverà più tardi. Uomini che non sembrano subire gli effetti del passato, ma che non riescono comunque a disfarsi della sua traccia attuale e presente, una traccia che li rode giorno dopo giorno. Forse questa visione della dannazione è così tipica del Barocco anche per un'altra ragione, di contesto: il Barocco concepisce infatti la morte al presente come un movimento che si compie, che si sta compiendo, e che non si attende, ma si «accompagna»<sup>30</sup>.

Adamo poteva non peccare, il dannato potrebbe libe-

<sup>29</sup> ID., *Essais de Théodicée* cit. [trad. it. cit., pp. 641-44]. E soprattutto ID., *Profession de foi du philosophe*, Vrin, Paris 1970, in cui Leibniz paragona la dannazione a un movimento che si sta compiendo: «Così come ciò che è mosso non sussiste mai in un luogo, ma tende sempre verso un luogo, costoro non sono mai dannati, ma potrebbero, se lo desiderassero, cessare di essere dannabili, ossia cessare di dannarsi sempre daccapo» (pp. 85, 95 e 101, in cui si trova la bella canzone di Belzebù in versi latini).

<sup>30</sup> Cfr. il testo di Quevedo, citato da J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France* cit., pp. 116-17. Rousset parla della «morte in movimento».

rarsi: basta o basterebbe che l'anima prendesse un'altra ampiezza, un'altra piega, un'altra inclinazione. Si obietterà che essa non può farlo, se non in un altro mondo (incompossibile col nostro). Ma, per l'appunto, se non può farlo, significa che sarebbe altra facendolo: ciò che essa fa, lo fa nella sua interezza, ed in ciò consiste la sua libertà. Non è determinata a farlo. Si dirà allora che l'anima è determinata almeno a essere quella che è, e che il suo grado d'ampiezza in ogni momento è già inscritto in essa e previsto da Dio. Ma tutto ciò cambia qualcosa? Che Dio preveda l'ignavia di Adamo e la ristrettezza del dannato, non impedisce che l'una e l'altra siano il motivo di un atto libero e non l'effetto di una qualche determinazione. Che Dio preordini i gradi di ampiezza di un'anima non impedisce a ciascuno di essere un'anima intera in un dato momento. Che un altro grado implichi un'altra anima e un altro mondo, non impedisce che questo grado attualizzi la libertà di una tale anima in questo mondo. L'automa è libero, non perché esso sia determinato dal di dentro, ma perché costituisce ogni volta il motivo dell'evento che produce. L'automa è programmato, ma «l'automa spirituale» è programmato dalla motivazione per gli atti volontari, mentre «l'automa materiale» è programmato dalla determinazione per le azioni meccaniche; e se le cose sono già tutte avvilluppate nell'intelletto di Dio, lo sono comunque per come sono, «le libere come libere, le cieche e meccaniche in quanto cieche e meccaniche»<sup>31</sup>.

Si resta colpiti dalla somiglianza tra le tesi di Leibniz e quelle di Bergson: stessa critica delle illusioni circa i motivi, stessa concezione delle inflessioni dell'anima, stesso postulato dell'inerenza o dell'inclusione come condizione dell'atto libero, stessa descrizione dell'atto libero come esprimere l'io («è dall'intera anima che la libera decisione emana, e l'atto sarà tanto più libero quanto la serie dinamica alla quale si riallaccia tenderà viepiù a

<sup>31</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Jaquelot, settembre 1704, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. VII, p. 559.

identificarsi con l'io fondamentale»<sup>32</sup>). E come non pensare ancora a Leibniz quando Bergson cita un secondo problema, che non concerne più l'atto mentre si compie ma «l'azione futura o passata»: un'intelligenza superiore capace di conoscere «ogni antecedente» può predire l'atto con un'assoluta necessità? E questa per Leibniz la situazione del Dio lettore, che legge in ciascuno «ciò che si fa dappertutto ed anche ciò che si è fatto e ciò che si farà», che legge il futuro nel passato poiché può «dispiegare tutti i ripiegamenti che si sviluppano visibilmente solo col tempo»<sup>33</sup>. Sembra quasi che il presente perda qui tutti i suoi privilegi e il determinismo si riaffacci all'orizzonte nelle vesti di una predestinazione. Ma in che senso? E perché Dio sa tutto in anticipo? O è piuttosto perché Egli è sempre e dappertutto? In effetti la prima ipotesi resta avvolta nell'ambiguità: o Dio sa tutto solo sugli antecedenti, e siamo rinviati allora al problema «può Dio predire o prevedere l'atto?»; oppure sa assolutamente tutto, e ricadiamo allora nella seconda ipotesi. Ora, dire che Dio è sempre e dappertutto, equivale a dire unicamente che passa attraverso tutti gli stati della monade, per quanto infinitesimali essi siano, in modo tale da coincidere con essa nel momento dell'azione «senza alcuna distanza»<sup>34</sup>. Leggere non consiste allora nel trarre dall'idea di uno stato precedente l'idea dello stato seguente, ma nel cogliere lo sforzo o la tendenza grazie alla quale lo stato seguente fuoriesce dal precedente «per mezzo di una forza naturale». La lettura divina rappresenta in questo caso un vero e proprio passaggio di Dio nella monade (un po' come il «passaggio della Natura»

<sup>32</sup> H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Presses Universitaires de France, Paris 1959, pp. 105-20 [trad. it. *Saggi sui dati immediati della coscienza*, Mondadori, Milano 1986, pp. 99-113]. Si noti lo schema d'inflessione che Bergson propone a p. 102.

<sup>33</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit., vol. I, p. 293 e m., *Principi della natura e della grazia* cit., p. 280.

<sup>34</sup> Cfr. H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* cit. [trad. it. cit., pp. 123-26], e il secondo schema d'inflessione.

in un luogo di cui parla Whitehead). E che cos'è in fondo una monade se non un passaggio di Dio? Ogni monade possiede un punto di vista, ma questo punto di vista è il «risultato» di una lettura o di una visione di Dio, che passa attraverso di essa e coincide con essa<sup>35</sup>. La monade è libera, insomma, perché la sua azione è il risultato di ciò che passa attraverso di essa e in essa accade. Dire che Dio è già passato di là prima, grazie alla sua prescienza, non ha alcun senso dunque, poiché l'eternità non consiste tanto nel precedere o nel tornare indietro, ma nel coincidere con tutti i passaggi che si succedono nell'ordine temporale, nel coincidere con tutti i presenti venienti che compongono il mondo.

Non è la libertà a vedersi minacciata nel sistema dell'inclusione, quindi. È semmai la morale. Infatti, se l'atto libero è quello che esprime l'anima tutta intera nel momento in cui essa compie quell'atto, che cosa diventa la tendenza al meglio che deve animare ogni parte del mondo, o monade, tendenza che anima la scelta stessa di Dio per l'insieme del mondo o delle monadi? Eppure nessuno si è tanto preoccupato di morale quanto Leibniz, e di una morale assai concreta oltretutto. L'ampiezza di un'anima razionale è la regione che essa esprime chiaramente, il suo presente vivente. Ora, questa ampiezza è di carattere statistico, è soggetta cioè a notevoli variazioni: un'anima non ha sempre la stessa ampiezza quando si è bambini, adulti, vecchi, in buona o cattiva salute, ecc. L'ampiezza possiede inoltre limiti variabili in ogni singolo momento. Per ciascuno, allora, la morale consiste in questo: cercare ogni volta di estendere la propria regione d'espressione chiara, cercare di aumentare la propria ampiezza, in maniera tale da produrre un atto libero che esprima il più possibile in questa o quella condizione. E ciò che si chiama anche progresso, e tutta la morale di Leibniz è una morale del progresso. Ad esempio, se decidendo di andare al cabaret, ho proprio scelto il lato in cui l'am-

<sup>35</sup> G. W. LEIBNIZ, *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 78-80].

piezza è massima, il lato in cui la mia regione si estende al massimo? Non potevo aspettare un istante, il tempo di scoprire un'altra oscillazione, un'altra direzione che mi avrebbe fatto inclinare in modo diverso? Il peccato di Adamo non è commesso forse da un'anima troppo affrettata e troppo pigra, che non ha esplorato ancora tutto il suo dipartimento, tutto il suo giardino? Estendere la propria regione chiara, prolungare al massimo il passaggio di Dio, attualizzare ogni singolarità che si concentra in noi, e magari acquisire nuove singolarità, questo sembra invece l'autentico progresso di un'anima – e soltanto allora possiamo dire che essa imita Dio. Beninteso, non si tratta solo di una conquista in estensione, ma di un'amplificazione, di un'intensificazione, di un'elevazione di potenza, di una crescita in dimensioni, di un guadagno in distinzione.

Certo, questa possibilità di progresso o espansione dell'anima sembra frenata dalla quantità totale di progresso nel mondo, una quantità definita dalla convergenza di tutte le regioni che corrispondono alle monadi compostibili<sup>36</sup>. L'obiezione però sarebbe valida solo se non esistesse il tempo, ossia se tutte le monadi esistenti fossero chiamate in uno stesso istante all'elevazione che le rende razionali. Ma le cose non stanno così: le anime destinate a diventare razionali attendono il momento proprio nel mondo, e sono dapprima anime sensitive assopite nel seme di Adamo, anime che recano in sé soltanto «un atto sigillato», un atto che indica il tempo della loro elevazione futura come un atto di nascita. Quest'atto di nascita è una luce che si illumina nella monade oscura. Inversamente, quando moriamo, ci ripieghiamo infinitamente su noi stessi, ridiventiamo anime animali o sensitivi, finché la resurrezione dei corpi ci comunica una seconda e definitiva elevazione. La nostra anima, ridiven-

<sup>36</sup> Cfr. ID., lettera a Bouguet, 5 agosto 1715 cit., che definisce la quantità di progresso come la «sequenza» del mondo in quanto è «la più perfetta delle sequenze possibili», benché nessuno stato sia il più perfetto in assoluto.



tata sensitiva, reca allora in sé un nuovo atto sigillato, questa volta un atto di decesso, che è il suo ultimo pensiero razionale prima della fine. E i dannati sono appunto coloro il cui ultimo pensiero è stato l'odio per Dio, un odio che è il massimo possibile e coincide con la minima ampiezza della ragione, quando l'anima vomita tutto e racchiude chiaramente soltanto quell'odio e quella rabbia. La resurrezione riconduce nuovamente i dannati a quel pensiero, che costituirà il loro nuovo presente<sup>37</sup>. È questa, dunque, la scansione del tempo che bisogna tenere a mente per capire in che cosa consiste il progresso: è tutta una drammaturgia delle anime, che le fa salire, scendere, risalire.

È vero che, in generale, il mondo esiste solo piegato nelle monadi che lo esprimono, e si dispiega soltanto virtualmente come l'orizzonte comune di tutte le monadi o come la legge esteriore della serie che esse includono. Ma è vero anche, restringendo la prospettiva, che una monade, quando è chiamata a «vivere», ed ancor più quando è chiamata alla ragione, dispiega in se stessa quella regione del mondo che corrisponde alla sua zona inclusa e rischiarata: essa è chiamata allora a «sviluppare tutte le sue percezioni». È questo il suo compito. Ora, in uno stesso istante, innumerevoli monadi non sono state ancora chiamate e rimangono piegate, innumerevoli altre sono ricadute o ricadono nella notte, ripiegandosi in se stesse, innumerevoli altre, infine, si sono dannate e indurite in una sola piega che non riusciranno mai più a distare. E sulla base di queste tre involuzioni, un'anima-monade, durante la sua vita razionale, può ampliare e approfondire la re-

<sup>37</sup> Sull'«atto sigillato che reca un effetto ulteriore» nelle anime sensitive chiamate a diventare razionali, cfr. *Causa Dei adscrita per instittiam eius* cit., par. 82. Sul ritorno a uno stato sensitivo dopo la morte, in attesa della resurrezione, cfr. *Considerations sur la doctrine d'un Esprit universel unique* (1702) [trad. it. *Considerazioni sulla dottrina d'un spirito universale unico* in *Scritti filosofici* cit., vol. I, pp. 266-69]. Sul caso dei dannati, sia per quanto riguarda l'ultimo pensiero sia per quanto riguarda la resurrezione, cfr. *Profession de foi du philosophe* cit., pp. 37 e 93.

gione che essa dispiega, portarla al sommo grado di evoluzione, sviluppo, distinzione, riflessione: si tratta di un progresso infinito della coscienza, che va ben oltre le variazioni statistiche di cui parlavamo poc'anzi. Si è spesso affermato che questo progresso dell'anima si compie necessariamente a scapito di tutte le altre. Ma non è vero, e le altre possono fare altrettanto – tranne i dannati. I dannati sono i soli a pagare, poiché hanno scelto liberamente di farsi da parte. E la loro punizione peggiore è forse proprio quella di servire al progresso degli altri, non con l'esempio negativo che offrono, ma col margine di progresso positivo che lasciano involontariamente a disposizione del mondo rinunciando al proprio chiarore. I dannati, in tal senso, sono davvero utilissimi al migliore dei mondi possibili, loro malgrado. E l'ottimismo di Leibniz si fonda appunto su un'infinità di dannati come basamento del migliore dei mondi: essi lasciano libera una quantità infinita di progresso possibile, il che moltiplica la loro rabbia, rendendo possibile un mondo in continuo progredire. Non si può pensare al migliore dei mondi senza udire le grida d'odio di Belzebù che fanno tremare il piano in basso. La casa barocca si staglia sempre su due piani, quello dei dannati e quello dei beati, come nel *Giudizio universale* di Tintoretto. Anche in questo caso, la quantità totale di progresso non è determinata da Dio, né prima né dopo, ma eternamente, nel calcolo della serie infinita che passa attraverso tutti gli incrementi di coscienza e tutte le detrazioni dei dannati<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> M. SERRES (*Le système de Leibniz* cit., vol. I, pp. 233-86) ha analizzato con minuzia gli schemi di progresso in Leibniz, con le loro implicazioni matematiche e fisiche, specialmente nelle lettere a Bouguer. Ci sembra che i dannati svolgano un ruolo fisico imprescindibile in questi schemi (un po' come dei «demoni»).

## Capitolo sesto

Che cos'è un evento?

Whitehead, ovvero il successore o il diadoco, come i platonici designavano chi era a capo di una scuola. Ma è una scuola piuttosto segreta, in questo caso. Con Whitehead è risuonata per la terza volta la domanda *che cos'è un evento?*<sup>1</sup>. Egli riprende la critica radicale dello schema attributivo, il grande gioco dei principi, la moltiplicazione delle categorie, la conciliazione dell'universale e del caso, la trasformazione del concetto in soggetto: *hybris*. Al momento, si tratta dell'ultima grande filosofia anglosassica, venuta giusto prima che i discepoli di Wittgenstein spargessero fumo dappertutto, incutendo terrore con la loro alterigia. Un evento non è soltanto «un uomo è schiacciato»: la grande piramide è un evento e la sua durata per 1 ora, 30 minuti, 5 minuti, è un passaggio della natura, o un passaggio di Dio, una visione di Dio. Quali sono i requisiti di un evento, affinché tutto sia evento? L'evento si produce nel caos, nella molteplicità caotica, a patto che intervenga una specie di setaccio.

Il caos non esiste, è un'astrazione, poiché è inseparabile da un setaccio che ne fa uscire qualcosa (qualcosa più-

CHE COS'È UN EVENTO?

127

tosto che nulla). Il caos sarebbe un puro *Many*, una pura diversità disgiuntiva, laddove il qualcosa è un *One*, non già un'unità, ma l'articolo indefinito che designa una singolarità qualunque. In che modo il *Many* diventa *One*? Occorre far intervenire un grande setaccio, simile a una membrana elastica e informe, a un campo elettromagnetico, o al ricettacolo del *Timeo*, per far uscire qualcosa dal caos, *anche se questo qualcosa ne differisce assai poco*. E proprio così Leibniz riesce già a offrirci alcune approssimazioni del caos. In un'approssimazione cosmologica, il caos si configura come l'insieme dei possibili, o di tutte le esenze individuali in quanto ciascuna di esse aspira per conto proprio all'esistenza; ma il setaccio lascia passare solo i compostibili, o la migliore combinazione di compostibili. In un'approssimazione fisica, il caos si configura come la tenebra senza fondo, da cui il setaccio estrae il fondo oscuro, il «*fuscum subnigrum*», che – per poco che differisca dal nero – contiene comunque tutti i colori: il setaccio è qui come la macchina infinitamente macchinosa che costituisce la Natura. Da un punto di vista psichico, infine, il caos si configura come un universale stordimento, come l'insieme di tutte le percezioni possibili che corrispondono ad altrettanti infinitesimali, o infinitamente piccoli, da cui il setaccio estrae dei differenziali capaci di integrarsi in percezioni regolate<sup>2</sup>. Se il caos non esiste, è perché esso è soltanto il rovescio del grande setaccio, e perché quest'ultimo compone infinite serie di tutto e di parti che ci paiono caotiche (sequenze aleatorie) a causa solo della

<sup>1</sup> Cfr. i tre libri principali di A. N. WHITEHEAD: *The Concept of Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 1920 [trad. it. *Il concetto della natura*, Einaudi, Torino 1975], per i due primi componenti dell'evento, estensionismo e intensità; e per il terzo, le prensioni, *Process and Reality*, The Free Press, Glencoe (Ill.) 1929, e *Adventure of Ideas*, The Free Press, Glencoe (Ill.) 1933 [trad. it. *Il processo e la realtà*, Bompiani, Milano 1965]. Sull'insieme della filosofia di Whitehead, cfr. i seguenti testi: J. WAHL, *Vers le concret*, Vrin, Paris 1957; F. CESSLÉN, *La philosophie organique de Whitehead*, Presses Universitaires de France, Paris 1950; G. DUMONCEL, *Whitehead ou le cosmos tormentel*, in *Archives de philosophie*, LXII-LXIII (1984, 85).

<sup>2</sup> M. SERRES ha analizzato questa operazione del setaccio o della «cibrazione» in *Le système de Leibniz* cit., vol. I, pp. 107-27: «Sembrano esservi due intralci: il più profondo è strutturato come un insieme qualsiasi, una pura molteplicità o una possibilità in generale, un miscuglio aleatorio di segni, il meno profondo è ricoperto dagli schemi combinatori di queste molteplicità, è dunque già strutturato come una matematica completa – aritmetica, geometria, calcolo infinitesimale...» (p. 111). Serres mostra la divergenza profonda tra questo metodo e quello cartesiano: vi sono un'infinità di filtri o di setacci sovrapposti, a partire dai nostri stessi sensi fino al filtro ultimo, al di là del quale troveremmo solo il caos. Il modello del filtro è la chiave delle riflessioni svolte in G. W. LEIBNIZ, *De cognitione, veritate et ideis* cit. [trad. it. cit., pp. 95-101].

nostra impotenza a seguirle, o a causa dell'insufficienza dei nostri setacci personali<sup>2</sup>. Neanche la caverna è un caos, ma una serie i cui elementi sono ancora caverne riempite di una materia sempre più sottile, ciascuna delle quali si estende nelle successive.

La prima componente o condizione dell'evento, per Whitehead come per Leibniz, è l'estensione. Vi è estensione quando un elemento si estende nei successivi, di modo che esso diventa un tutto, mentre i successivi diventano le sue parti. Una simile connessione tutto-parti forma una serie infinita che non ha un termine ultimo né un limite (se trascuriamo i limiti dei nostri sensi). L'evento è una vibrazione, con un'infinità di armoniche e di sottomultipli, come un'onda sonora, un'onda luminosa, oppure come una parte di spazio sempre più piccola per una durata di tempo sempre minore. Lo spazio e il tempo non sono, infatti, dei limiti, ma le coordinate astratte di tutte le serie, anch'esse in estensione: il minuto, i secondi, i decimi di secondo... Passiamo allora alla seconda componente dell'evento: le serie estensive possiedono pure proprietà intrinseche (ad esempio, altezza, intensità, timbro di un suono, o tinta, valore, saturazione del colore) che entrano per conto proprio in nuove serie infinite. Queste ultime convergono verso dei limiti, e il rapporto tra i limiti crea una congiunzione. La materia, o ciò che riempie lo spazio e il tempo, presenta caratteri che determinano ogni volta la sua tessitura, in funzione dei diversi materiali grezzi che entrano in gioco. Non si tratta più di estensioni, come abbiamo visto, bensì di intensioni, di intensità, di gradi. Non si tratta più di qualcosa piuttosto che niente, ma di questo piuttosto che quello.

<sup>2</sup> *Id.*, lettera a Bouguet, marzo 1714 cit., p. 565: «Quando dico che il caos non esiste, non intendo dire che il nostro globo o altri corpi non siano mai stati in uno stato di confusione esteriore... intendo dire invece che colui che possedesse organi sensitivi tanto penetranti da percepire le particelle più piccole delle cose, costui troverebbe tutto organizzato... È impossibile (però) che una creatura sia in grado di penetrare nella più infima particella della materia, poiché la sub-divisione attuale va all'infinito».

Non si tratta più di articolo indefinito, ma di pronome dimostrativo. Ed è davvero notevole che l'analisi di Whitehead, basata sulla matematica e la fisica, sia – almeno in apparenza – del tutto indipendente da quella di Leibniz, pur coincidendo con essa.

Viene poi la terza componente, l'individuo. Qui, la parentela con Leibniz si fa ancor più evidente. Per Whitehead, l'individuo è creatività, formazione del Nuovo. Non è più l'indefinito o il dimostrativo, ma il personale. Se chiamiamo elemento ciò che ha delle parti ed è una parte, ma anche ciò che possiede proprietà intrinseche, possiamo dire che l'individuo è una «concrecenza» di elementi. È una cosa diversa da una connessione o da una congiunzione, è semmai una *prensione*: un elemento è il dato, il «datum» di un altro elemento che lo cattura in una prensione. La prensione è l'unità individuale. Ogni cosa è la prensione dei suoi antecedenti e dei suoi concomitanti, una prensione che si trasforma così, poco a poco, nella prensione di un mondo. L'occhio è una prensione della luce. Gli esseri viventi sono prensioni, inglobanti, di acqua, terra, carbone e sali. La piramide, a un certo punto, diventa la prensione dei soldati di Bonaparte (quaranta secoli vi stanno contemplando) e viceversa. Si può anche dire che «echi, riflessi, tracce, deformazioni prismatiche, prospettive, soglie, pieghe» siano le prensioni che anticipano in qualche modo la vita psichica<sup>4</sup>. Il vettore di prensione va dal mondo al soggetto, dal dato preso al pendente («supergetto»). I dati di una prensione si configurano allora come i suoi elementi *pubblici*, mentre il soggetto si configura come l'elemento intimo o *privato*, che esprime l'immediatezza, l'individualità, la novità<sup>5</sup>. Ma il dato, il preso, è anch'esso una prensione preesistente o coesistente, cosicché ogni prensione si configura come una

<sup>4</sup> G. DUMONCEL, *Whitehead ou le cosmos tourmenté* cit., p. 573.

<sup>5</sup> In *Process and Reality*, Whitehead chiama costantemente in causa la coppia «pubblico-privato». L'origine di questa distinzione si trova nel *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., vol. I, pp. 78-80]. Constateremo in seguito l'importanza di questo tema.

prensione di prensione, e l'evento come un «nexus di prensioni». Ogni nuova prensione diventa un dato, di vendita pubblica, ma per altre prensioni che l'oggettivano; l'evento è inseparabilmente l'oggettivazione di una prensione e la soggettivazione di un'altra, è sempre al tempo stesso pubblico e privato, potenziale e attuale, immanente al divenire di un altro evento e soggetto del suo stesso divenire. Vi è sempre qualcosa di psichico nell'evento.

Oltre il prendente e il preso, la prensione presenta tre altre caratteristiche. In primo luogo, la forma soggettiva è la maniera in cui il dato viene espresso nel soggetto, o la maniera in cui il soggetto effettua una prensione attiva sul dato (emozione, valutazione, progetto, coscienza...). È la forma in cui il dato è piegato nel soggetto, «feeling» o maniera, perlomeno quando una prensione è positiva. Poiché esistono anche prensioni negative, quando il soggetto esclude certi dati dalla sua concrescenza, ed è riempito allora solo dalla forma soggettiva di questa esclusione. In secondo luogo, l'obiettivo soggettivo assicura il passaggio da un dato all'altro in una prensione, o da una prensione all'altra in un divenire, situando il passato in un presente gravido di avvenire. Infine, la soddisfazione come fase finale, il *self-enjoyment*, indica il modo in cui il soggetto si riempie di sé, raggiungendo una vita privata sempre più ricca, man mano che la prensione si riempie dei suoi stessi dati. È una nozione biblica, ed anche neoplatonica, che l'empirismo inglese ha portato al sommo grado (soprattutto Samuel Butler). La pianta canta la gloria di Dio, riempendosi sempre più di se stessa: quanto più essa contempla e contrae intensamente gli elementi da cui deriva, e quanto più prova in questa prensione il *self-enjoyment* del suo stesso divenire.

Le stesse caratteristiche della prensione si ritrovano pure nella monade leibniziana. Innanzitutto, la percezione è il dato del soggetto prendente, non nel senso che il soggetto subisca un effetto passivo, ma piuttosto in quanto il soggetto attualizza un potenziale, o lo oggettiva in virtù della sua spontaneità: la percezione è quindi un'espres-

sione attiva della monade, in funzione del suo stesso punto di vista<sup>6</sup>. Ma la monade possiede diverse forme attive d'espressione, corrispondenti alle sue maniere, a seconda che le sue percezioni siano sensibili, affettive o concettuali<sup>7</sup>. L'appetizione designa allora il passaggio da una percezione all'altra, come passaggio costitutivo di un divenire – divenire che non si conclude senza che l'insieme delle percezioni tendano a integrarsi in un «piacere totale e veridico», in quella Contentezza con cui la monade riempie se stessa quando esprime il mondo, in quella Gioia musicale di contrarre le vibrazioni, di calcolarne le armoniche senza saperlo, e di trarne la forza d'andare sempre più avanti, per produrre qualcosa di nuovo<sup>8</sup>. E con Leibniz che affiora in filosofia un problema che continuerà a tormentare Whitehead e Bergson: non come raggiungere l'esterno, ma in che modo il mondo oggettivo consente una produzione soggettiva di novità, ossia una creazione? Il migliore dei mondi non ha in fondo altro senso: non è il Tutto lascia aperta la possibilità di una produzione di novità, di una liberazione di autentici quanti di soggettività «privata», anche a costo di creare dei dannati. Il migliore dei mondi non è quello che riproduce l'eterno, ma il mondo in cui si produce il nuovo, il mondo che conserva un potenziale di novità, di creatività: conversione teleologica della filosofia<sup>9</sup>.

Esistono nondimeno Oggetti eterni. È questa del resto la quarta e ultima componente dell'evento per Whitehead: le estensioni, le intensità, gli individui o prensioni, ed infine gli oggetti eterni o «ingressioni». In effetti, le estensioni si spostano di continuo, acquistano e perdono

<sup>6</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Des Bosses, aprile 1709 cit.: «L'azione propria dell'anima è la percezione».

<sup>7</sup> *Id.*, lettera ad Arnault, settembre 1687 cit., p. 206.

<sup>8</sup> *Id.*, *Principes de la nature et de la grâce* cit. [trad. it. cit., p. 285].

<sup>9</sup> *Cfr. id.*, *La Profession de foi du philosophe* cit., che si spinge più lontano nell'analisi dell'«appagamento» soggettivo e della conciliazione della «novità» col tutto (pp. 87-89).

delle parti portate via dal movimento; le cose si alterano di continuo; ed anche le prensioni entrano ed escono di continuo da composti variabili. Gli eventi sono dei flussi. Che cosa ci permette di dire allora: è lo stesso fiume, è la stessa cosa o la stessa occasione...? È la grande piramide... Occorre che una permanenza si incarni nel flusso, e che essa sia colta in una prensione. La grande piramide significa due cose: un passaggio della Natura o un flusso, che perde e acquista molecole ad ogni istante; ma anche un oggetto eterno che resta lo stesso istante dopo istante<sup>10</sup>. Mentre le prensioni sono sempre attuali (una prensione è potenziale solo in rapporto a un'altra prensione attuale), gli oggetti eterni sono pure Possibilità che si realizzano nei flussi, ma anche pure Virtualità che si attualizzano nelle prensioni. Ragion per cui, una prensione non coglie mai altre prensioni senza apprendere degli oggetti eterni (*feeling* propriamente concettuale). Gli oggetti eterni fanno ingressione nell'evento. Sono talvolta Qualità, come un colore o un suono, che qualificano un composto di prensioni, talvolta Figure, come la piramide, che determina un'estensione, talvolta Cose, come l'oro o il marmo, che delimitano una materia. La loro eternità non si oppone alla creatività. Inseparabili dal processo di attualizzazione o di realizzazione in cui rientrano, questi oggetti non hanno permanenza se non nei limiti dei flussi che li realizzano, o delle prensioni che li attualizzano. Un oggetto eterno può dunque cessare di incarnarsi, e nuove cose, una nuova tinta o una nuova figura, possono infine affiorare.

La situazione non cambia con Leibniz. Infatti, le monadi o sostanze semplici, che sono sempre attuali, non soltanto rinviavano alle virtualità che attualizzano in se stesse, come provano le idee innate, ma anche alle possibilità che

<sup>10</sup> A. N. WHITEHEAD, *The Concept of Nature* cit. [trad. it. cit., p. 81: «L'evento costituito dalla vita naturale nella grande piramide ieri ed oggi risulti divisibile in due parti, la grande piramide ieri e la grande piramide oggi. Ma l'oggetto di ricognizione che è chiamato, a sua volta, grande piramide, è lo stesso oggetto oggi come ieri»].

si realizzano nelle sostanze composte (come le qualità percettive) o negli aggregati materiali (cose) o nei fenomeni estesi (figure). Tutto è un fiume in basso, tutto è «in un flusso perpetuo, con parti che entrano ed escono continuamente»<sup>11</sup>. Il permanente, allora, non si riduce alle monadi che attualizzano il virtuale, ma si estende anche alle possibilità che le monadi colgono nei loro atti di riflessione e che si incarnano nei composti materiali estesi. Gli oggetti riflessivi sono il correlato delle monadi razionali, come in Whitehead gli oggetti eterni sono il correlato delle prensioni pensanti. Figure, cose e qualità sono schemi di permanenza che si riflettono o si attualizzano nelle monadi, ma si realizzano nei flussi; perfino le sostanze composte, come vedremo, hanno bisogno di una qualità ultima che contraddistingua ciascuna di esse.

Stasera c'è un concerto. È un evento. Vibrazioni sonore si estendono, movimenti periodici si diffondono con le armoniche. I suoni hanno proprietà interne, altezza, intensità, timbro. Le fonti sonore, strumentali o vocali, non si limitano a emetterli: ciascuna percepisce i suoi e, nel percepirli, percepisce gli altri. Sono percezioni attive che si intra-espri-mono, oppure prensioni che si intra-prendono: «All'inizio, il pianoforte solista si lamentò, come un uccello abbandonato dalla compagna; il violino lo udì, e gli rispose da un albero accanto. Era come l'alba del mondo...» Le fonti sonore sono monadi o prensioni che si colmano di una gioia di sé, di una soddisfazione intensa, man mano che si riempiono delle proprie percezioni e passano da una percezione all'altra. E le note della scala sono oggetti eterni, Virtualità pure che si attualizzano nelle fonti, ma anche Possibilità pure che si realizzano nelle vibrazioni o nei flussi. «Come se gli strumentisti, più che suonare la loro battuta, eseguissero i riti necessari a quest'ultima per concretizzarsi...» Ma ecco che a questo insieme Leibniz aggiunge un tratto da concerto barocco:

<sup>11</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 295, e sugli «atti riflessivi», *ibid.*, p. 288].

supponendo che il concerto si distribuisca su due fonti sonore, egli ipotizza che ciascuna di esse senta soltanto le sue percezioni, ma si accordi con quelle dell'altra ancor meglio che se le percepisse, grazie alle regole verticali dell'armonia che si trovano avviluppate nelle loro rispettive spontanietà. Gli accordi, in sostanza, sostituiscono le connessioni orizzontali<sup>12</sup>.

Questo tratto barocco spiega la differenza tra Whitehead e Leibniz. In Whitehead, infatti, le prensioni fanno direttamente presa le une sulle altre, o perché ne prendono altre come dati, formando con esse un mondo, o perché ne escludono altre (prensioni negative), ma sempre nello stesso universo in processo. In Leibniz, invece, le monadi escludono i diversi universi che sono incompatibili col proprio mondo, e tutte quelle che esistono esprimono lo stesso mondo senza operarvi alcuna esclusione. Dato che il mondo non esiste al di fuori delle monadi che lo esprimono, queste ultime allora non hanno presa e non stabiliscono relazioni orizzontali tra loro, non hanno rapporti intra-mondani; sono invece in un rapporto armonico indiretto, nella misura in cui tutte esprimono il medesimo mondo: esse «si intra-esprimono», insomma, senza captarsi a vicenda. Certo, si dirà, in entrambi i casi le unità monadiche o prensive non possiedono porte né finestre. Ma nel caso di Leibniz l'essere-per-il-mondo delle monadi obbedisce a una condizione di clausura, in cui tutte le monadi compostibili includono un solo e stesso mondo; mentre nel caso di Whitehead una condizione di apertura fa sì che ogni prensione sia già prensione di un'altra prensione, o per catturarla o per escluderla: la prensione, in altre parole, è per sua natura aperta, aperta sul mondo, senza dover passare per una finestra<sup>13</sup>. Una simile differenza ha certamente una ragion

d'essere. Per Leibniz, come visto, le biforcazioni, le divergenze di serie, costituiscono autentiche frontiere tra mondi reciprocamente incompatibili, ragion per cui tutte le monadi esistenti includono integralmente lo stesso mondo compostibile che passa all'esistenza. Per Whitehead invece (e per molti altri filosofi moderni) le biforcazioni, le divergenze, le incompatibilità, i disaccordi appartengono a uno stesso mondo variegato, che non può più essere incluso in unità espressive, ma solo fatto o disfatto secondo unità prensive e configurazioni variabili, o captazioni cangianti. Le serie divergenti tracciano in uno stesso mondo caotico sentieri sempre biforcanti: è un «caosmo», come quello che si ritrova in Joyce, oppure in Maurice Leblanc, Borges, Gombrowicz<sup>14</sup>. Perfino Dio non appare più come un Essere che paragona i mondi e sceglie il compostibile più ricco, ma si configura invece come Processo, come un processo che afferma assieme le diverse incompatibilità e passa attraverso di esse. Il gioco del mondo è singolarmente cambiato, è diventato il gioco delle divergenze. Gli esseri sono come smembrati, sono tenuti aperti dalle serie divergenti e dagli insiemi incompatibili che li trascinano fuori di sé; non restano più fermi, affacciati sul mondo compostibile e convergente che esprimono al di dentro. In una prospettiva simile, la matematica moderna ha immaginato un universo fibrato nel quale le «monadi» sperimenterebbero diversi percorsi ed entrerebbero in sintesi associate ad ogni percorso<sup>15</sup>. Un mondo di catture più che di clausure.

Possiamo capire meglio, allora, perché il Barocco sia un fenomeno di transizione. La ragione classica è crollata sotto i colpi inferti dalle divergenze, dalle incompatibilità, dai disaccordi, dalle dissonanze. E il Barocco è l'ultimo

<sup>12</sup> Cfr. le condizioni del concerto in m., lettera ad Arnault, aprile 1687 cit. [trad. it. cit., pp. 184-85].

<sup>13</sup> Heidegger lo aveva osservato: la monade non ha bisogno di finestre poiché «si trova già al di fuori conformemente al suo essere proprio», cfr. M. HEIDEGGER, *Fenomenologia e logica*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 171-72.

<sup>14</sup> Si pensi soprattutto al gioco delle serie divergenti in W. GOMBROWICZ, *Cosmos*, Denoël, Paris 1965.

<sup>15</sup> Sulla nuova monadologia matematica, dopo Riemann, cfr. G. CHÂTELET, *Sur une petite phrase de Riemann*, in «Analytiques», n. 3 (1979).

tentativo di ricostruire una ragione classica, suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili, e facendo delle impossibilità altrettante frontiere tra i mondi. I disaccordi che sorgono in uno stesso mondo possono magari essere violenti, *ma si risolvono sempre in accordi*, poiché le uniche dissonanze irriducibili sono quelle tra mondi differenti. Insomma, l'universo barocco vede sfumare le sue linee melodiche, ma tutto ciò che perde in melodia lo riacquista in armonia, e grazie all'armonia. Posto di fronte al potere delle dissonanze, scopre una infiorescenza di accordi straordinari, remoti, che si risolvono tutti in un mondo prescelto – anche a costo della dannazione. Questa ricostruzione, però, non avrà vita lunga. Verrà infatti il Neobarocco, con la sua ondata di serie divergenti nello stesso mondo, con la sua irruzione di impossibilità sulla stessa scena, là dove Sesto viola e non viola Lutcrezia, là dove Cesare varca e non varca il Rubicone, là dove Fang uccide ed è ucciso eppure non uccide e non è ucciso. Anche l'armonia attraverserà una fase di crisi, a profitto di un cromatismo diffuso, di un'emanipolazione della dissonanza o di accordi non risolti, non più riferiti a una tonalità. Il modello musicale è il più idoneo a illustrare l'ascesa dell'armonia nel Barocco, così come la successiva dissipazione della tonalità nel Neobarocco: si passerà dalla chiusura armonica all'apertura di una polifonialità, o – come dice Boulez – a una «polifonia di polifonie».

Parte terza

*Avere un corpo*

## Capitolo settimo

### La percezione nelle pieghe

Io *devo* avere un corpo: è una necessità morale, un'«esigenza». E, per prima cosa, devo avere un corpo perché c'è qualcosa d'oscuro in me. Già questo primo argomento mostra la grande originalità di Leibniz. Egli non dice che solo il corpo spiega quanto c'è d'oscuro nello spirito. Al contrario, lo spirito è oscuro, il fondo dello spirito è scuro, ed è proprio questa natura scura che spiega ed esige il corpo. Chiamiamo «materia prima» la nostra potenza passiva o la limitazione della nostra attività: diremo, allora, che la nostra materia prima esprime un'esigenza di estensione, ma anche di resistenza e di antitipia, così come esprime un'esigenza individuata di avere un corpo che ci appartenga<sup>1</sup>. Poiché ci sono un'infinità di monadi individuali, ciascuna deve avere un corpo individuato, che è come l'ombra che le altre monadi gettano su di essa. Non c'è dell'oscuro in noi perché abbiamo un corpo, ma noi dobbiamo avere un corpo perché c'è dell'oscuro in noi: all'induzione fisica cartesiana, Leibniz sostituisce una deduzione morale del corpo.

Ma questo primo argomento fa subito spazio a un altro che sembra contraddirlo, e che è ancora più originale. Stavolta noi dobbiamo avere un corpo perché il nostro spirito possiede una zona d'espressione privilegiata, chiara e distinta. Adesso è la zona chiara ad esprimere l'esigenza

<sup>1</sup> G. W. LEIBNIZ, lettere a Des Bosses, marzo 1706 e ottobre 1706 cit. [trad. it. cit., pp. 479-88], una materia prima è «proptia» o «fissata» ad ogni entelechia. Le lettere a Des Bosses sono state commentate da CH. FRÉMONT in *L'Être et la relation* cit. Cfr. i commenti sulla nozione di esigenza.



di avere un corpo. Leibniz giunge persino a dire che quanto io esprimo chiaramente è ciò che ha un «rapporto col mio corpo»<sup>2</sup>. E in effetti, se la monade Cesare esprime chiaramente il passaggio del Rubicone, non è forse perché il fiume ha un rapporto di prossimità col suo corpo? Lo stesso dicasi per tutte le altre monadi la cui zona di espressione chiara coincide coi dintorni del corpo. Tuttavia, si assiste qui a un'inversione della causalità, giustificabile per certi versi, ma che non deve impedirci di ricostruire l'ordine veridico della deduzione: 1) ogni monade condensa un certo numero di eventi singolari, incorporei, ideali, che non mettono ancora in gioco corpi, benché siano enunciabili solo nella forma «Cesare passa il Rubicone, è assassinato da Bruto...»; 2) questi eventi singolari inclusi nella monade come predicati primitivi costituiscono la sua zona d'espressione chiara, o il suo «dipartimento»; 3) essi entrano necessariamente in rapporto col corpo che appartiene a quella monade, e si incarnano in corpi che agiscono immediatamente su di esso. In breve, è *perché* ogni monade possiede una zona chiara che essa deve avere un corpo, e questa zona costituisce un rapporto col corpo, che è non un rapporto dato, ma un rapporto genetico, un rapporto che genera il suo «relatum». E perché abbiamo una zona chiara che dobbiamo avere un corpo incaricato di percorrerla o esplorarla, dalla nascita alla morte.

Ci troviamo però di fronte a due difficoltà. Come mai l'esigenza di avere un corpo si fonda ora su un principio di passività, sull'oscuro e confuso, ora su una nostra attività, sul chiaro e distinto? Ancora meglio, come può l'esistenza del corpo derivare dal chiaro e distinto? Per dirlo con le parole di Arnauld, in che modo tutto ciò che io esprimo chiaramente e distintamente può entrare in rapporto col mio corpo, di cui conosco solo oscuramente i movimenti?

<sup>2</sup> È una nota costante nelle lettere ad Arnauld, soprattutto dell'aprile 1687 cit. [trad. it. cit., pp. 79-92].

<sup>3</sup> A. ARNAULD, lettera a Leibniz, agosto 1687 cit. [trad. it. cit., pp. 192-97].

Le singolarità proprie di ciascuna monade si prolungano fino alle singolarità delle altre, in ogni senso. Ciascuna monade esprime dunque il mondo intero, ma oscuramente, confusamente, poiché essa è finita, mentre il mondo è infinito. Ecco perché il fondo della monade è così scuro. Dato che il mondo non esiste al di fuori delle monadi che lo esprimono, esso risulta incluso in ogni monade sotto forma di percezioni o di «rappresentanti», *elementi attuali infinitamente piccoli*<sup>4</sup>. Di nuovo, dal movimento che non esiste un mondo fuori delle monadi, si tratta di piccole percezioni senza oggetto, di micropercezioni allucinatorie. Il mondo esiste soltanto nei suoi rappresentanti, per come essi vengono inclusi in ogni monade. E uno sciabordio, un rumore, una bruma, una danza di pulviscoli impalpabili. E uno stato di morte o catalessi, di sonno o torpimento, di svenimento o stordimento. E come se il fondo di ogni monade fosse costituito da un'infinità di piccole pieghe (inflessioni) che si fanno e distano in ogni direzione, di modo che la spontaneità della monade appare simile a quella di un dormiente che si gira e rigira nel suo letto<sup>5</sup>. Le micropercezioni o i rappresentanti del mondo sono queste piccole pieghe orientate in tutti i sensi, pieghe nelle pieghe, pieghe su pieghe, pieghe dopo pieghe – un quadro di Hantai, o un'allucinazione tossica di Clérambault<sup>6</sup>. E sono queste piccole percezioni oscure, confuse, a comporre le nostre macropercezioni, le nostre appercezioni coscienti, chiare e distinte: una percezione cosciente non affiorerebbe mai se non integrasse un insieme infinito di picco-

<sup>4</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 294: «Essendo l'universo regolato secondo un ordine perfetto, bisogna che ci sia anche un ordine in chi lo rappresenta, cioè nelle percezioni dell'anima»].

<sup>5</sup> Sulle piccole percezioni e i pungoli infinitesimali, cfr. ID., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 238-47, 236-38 e 313-20].

<sup>6</sup> Clérambault, guidato dal suo amore per le pieghe, ha analizzato le allucinazioni dette «illupziane», contraddistinte da striature, reticoli e grovigli: la mente dell'individuo affetto da cloralismo è «attonnata da un velo [in cui] il gioco delle pieghe rende irregolare la trasparenza» (G. DE CLÉRAMBault, *Clair psychanalytique*, Presses Universitaires de France, Paris 1978, vol. I, pp. 204-50).

le percezioni che squilibrano la macropercezione prece-  
dente e preparano la seguente. In che modo un dolore po-  
trebbe seguire un piacere se tanti piccoli dolori, o mezzi  
dolori, non fossero già frammisti al piacere, prima di rac-  
cogliersi tutti in un dolore cosciente? Per quanto brusca  
sia la bastonata assestata a un cane che mangia, questi  
avrà comunque avuto tante piccole percezioni del mio ar-  
rivo furtivo, del mio odore ostile, dell'alzarsi del bastone  
– tutte percezioni soggiacenti alla conversione del piace-  
re in dolore. In che modo la fame potrebbe seguire la sa-  
zietà se tante piccole fami elementari (di sali, di zucche-  
ri, di grassi, ecc.) non insorgessero a ritmi alternati e inav-  
vertiti? Inversamente, se la sazietà segue la fame, è  
proprio in virtù dell'appagamento di tutte quelle piccole  
fami particolari. Le piccole percezioni sono il passaggio  
da una percezione a un'altra, nonché le componenti di  
ogni percezione. Esse costituiscono, insomma, lo stato  
animale o animato per eccellenza: l'inquietudine. Sono  
«pungoli», piccole piegature, presenti sia nel piacere che  
nel dolore. I pungoli sono i rappresentanti del mondo nel-  
la monade chiusa. L'animale all'erta, l'anima all'erta, si-  
gnifica che ci sono sempre piccole percezioni che non si  
integrano nella percezione presente, così come ci sono pic-  
cole percezioni che non si integravano nella precedente e  
alimentano ora quella che sta per arrivare («era questo  
dunque!»). Il *macroscopico* differenzia tra loro le per-  
cezioni e le appetizioni, che sono il passaggio da una per-  
cezione a un'altra. E questo che accade con le grandi pie-  
ghe composte, coi drappeggi. Ma il livello *microscopico*  
non differenzia più le piccole percezioni e le piccole in-  
clinazioni – pungoli d'inquietudine che rendono instabi-  
le ogni percezione<sup>7</sup>. La teoria delle piccole percezioni si  
spiega così per due ragioni: una ragione metafisica, in ba-  
se alla quale ogni monade percepente esprime un mondo

<sup>7</sup> Sulla distinzione tra un processo microscopico e un processo macrosco-  
pico della percezione, cfr. A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality* cit. [trad. it.  
cit., p. 129].

infinito, quel mondo che essa include; e una ragione psi-  
cologica, in base alla quale ogni percezione cosciente im-  
plica un'infinità di piccole percezioni che la preparano, la  
compongono o la seguono. *Dal cosmologico al microso-  
pico, ma pure dal microscopico al macroscopico.*

Spetta alla percezione polverizzare il mondo, ma spet-  
ta poi alla percezione spiritualizzare la polvere<sup>8</sup>. Tutto sta  
nel capire, allora, come si passa dalle piccole percezioni  
alle percezioni coscienti, dalle percezioni molecolari a  
quelle molarì. E grazie a un processo di totalizzazione,  
come quando colgo un tutto le cui parti passano inavver-  
tite? In tal modo riesco certo a percepire il rumore del  
mare o quello di un raduno senza percepire il mormorio  
di ogni onda e di ogni persona che compongono quelle to-  
talità. Tuttavia, benché Leibniz si esprima a volte in ter-  
mini di totalità, non si tratta della somma di parti omo-  
genee<sup>9</sup>. Non si tratta di un rapporto parti-tutto, poiché il  
tutto può passare inavvertito quanto le parti, come quan-  
do *non* sento il rumore del mulino ad acqua cui sono sin-  
troppo abituato. Un rumore, uno stordimento sono tota-  
lità, pur senza essere necessariamente percezioni co-  
scienti. In verità, Leibniz non si stanca mai di precisare  
che il rapporto delle piccole percezioni con la percezione  
cosciente non è quello di una parte col tutto, ma un rap-  
porto tra *ordinario* e *rimarchevole* (o *notevole*): «Ciò che  
è rimarchevole deve essere composto di parti che non lo  
sono»<sup>10</sup>. Dobbiamo intendere alla lettera, cioè matematici-

<sup>8</sup> Così G. TARDE definisce la «monadologia», cui dice di rifarsi: «Monadologie et sociologie», cfr. *Essais et mélanges sociologiques*, Maloine, Paris 1963, p. 335.

<sup>9</sup> Su questo problema, e l'esempio del rumore del mare, i testi principali sono: il *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 105-6]; la corrispondenza con Arnauld cit. [trad. it. cit., pp. 179-92]; le *Considérations sur la doctrine* cit. [trad. it. cit., pp. 268-69]; la *Monadologie* cit. [trad. it. cit., pp. 286-287]; e i *Principes de la nature et de la grâce* cit. [trad. it. cit., p. 280]. Elias Canetti ha ripreso la teoria dei piccoli pungoli, facendone però una semplice ricezione, accumulazione e propagazione di comandi provenienti dai di fuori; cfr. E. CANETTI, *Masse und Macht*, 1960 [trad. it. *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981].

<sup>10</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 245].

camente, che una percezione cosciente si produce quando due (o più) pari eterogenee entrano tra loro in un rapporto differenziale che determina una singolarità. È come nell'equazione della circonferenza  $ydy + xdx = 0$ , in cui  $\frac{dy}{dx} = -\frac{x}{y}$  esprime una grandezza determinabile.

Prendiamo il colore verde: ovviamente il giallo e il blu possono essere percepiti, ma se la loro percezione scompaie a forza di rimpicciolirsi, questi due colori entrano in un rapporto differenziale  $\left(\frac{db}{dg}\right)$  che determina il verde.

E nulla impedisce che il giallo o il blu siano determinati a loro volta dal rapporto differenziale tra due colori che ci sfuggono, o tra due gradi di chiaroscuro:  $\frac{dy}{dx} = G$ .

Prendiamo la fame: bisogna che la mancanza di zuccheri, la mancanza di grassi ecc., entrino tra loro in rapporti differenziali che determinano la fame come qualcosa di rimarchevole o di notevole. Prendiamo il rumore del mare: bisogna che due (o più) onde siano appena percepite come nascenti ed eterogenee perché esse entrino in un rapporto capace di determinare la percezione di una terza che «prevale» sulle altre e diventa cosciente (cioè implica la nostra effettiva vicinanza al mare). Prendiamo la posizione del dormiente: bisogna che tutte le piccole curve, tutti i piccoli ripiegamenti entrino in rapporti che producono un'attitudine, un habitus, una grande piega sinuosa, come giusta posizione capace di integrarli. La «giusta forma» macroscopica dipende sempre da processi microscopici.

Ogni coscienza è una soglia. Senza dubbio, bisogna precisare caso per caso perché la soglia sia così o così. Ma se facciamo delle soglie altrettanto minimi di coscienza, le piccole percezioni saranno ogni volta più piccole del minimo possibile: infinitamente piccole in tal senso. *Quelle che entrano in rapporti differenziali sono selezionate nei diversi ordini*, per produrre così la qualità che emerge alla so-

glia di coscienza considerata (il verde, ad esempio). Le piccole percezioni non sono dunque parti della percezione cosciente, ma requisiti o elementi genetici, «differenziali della coscienza». Ancor più di Fichte, Salomon Maimon, il primo postkantiano a far ritorno a Leibniz, enuncia tutte le conseguenze di un simile automatismo psichico della percezione: non siamo più in presenza di una percezione che presuppone un oggetto capace di stimolarci e condizioni in cui noi saremmo stimolabili, bensì di una determinazione reciproca *dei* differenziali  $\left(\frac{dy}{dx}\right)$  che

implica la determinazione completa dell'oggetto come percezione e la determinabilità dello spazio-tempo come condizione. Scavalcando il metodo kantiano del condizionamento, Maimon propone un metodo di genesi interna soggettiva: tra il rosso e il verde non esiste solo una differenza empirica esteriore, ma una differenza interna, cosicché «il differenziale costituisce l'oggetto particolare, mentre i rapporti tra differenziali corrispondono ai rapporti tra i diversi oggetti»<sup>11</sup>. L'oggetto fisico e lo spazio matematico rimandano entrambi a una psicologia trascendentale (differenziale e genetica) della percezione. Lo spazio-tempo non è più un dato puro, ma diventa l'insieme o il nesso dei rapporti differenziali nel soggetto; l'oggetto non è più un dato empirico, ma diventa il prodotto di questi rapporti nella percezione cosciente. In tal senso esistono idee dell'intelletto: il verde va qui inteso come una qualità che è l'attualizzazione di un Oggetto eterno o di un'idea nel soggetto. E se si obietta, sulla scia di Kant, che una simile concezione ripropone un intelletto infinito, si potrà forse rispondere che l'infinito va qui inteso soltanto come la pre-

<sup>11</sup> S. MAIMON, *Versuch über Transcendentalphilosophie*, Berlin 1790, p. 33. Kant esportò le sue critiche nella lettera a Marcus Herz, in cui rimprovera a Maimon di riproporre un intelletto infinito. Martial Gueroult ha offerto una veduta d'insieme della teoria di Maimon, insistendo sui «differenziali della coscienza» e sul loro principio di determinazione reciproca, in M. GUEROUT, *La philosophie transcendante de Salomon Maimon*, Alcan, Paris 1929, cap. II.

senza di un inconscio nell'intelletto finito, di un impensato nel pensiero finito, di un non-io nell'io finito – presenza che lo stesso Kant sarà costretto ad ammettere quando approfondirà la differenza tra un io determinante e un io determinabile. Per Maimon, così come per Leibniz, la determinazione reciproca dei differenziali non rinviava a un intelletto divino, ma alle piccole percezioni come rappresentanti del mondo nell'io finito (da cui deriva poi il rapporto con un intelletto infinito). L'infinito attuale nell'io finito, è appunto questa la posizione di equilibrio, o squilibrio, barocco.

Capiamo allora perché nello stesso argomento possiamo convivere il chiaro e l'oscuro. Per Leibniz, infatti, il chiaro esce dall'oscuro e non smette di tornarvi. Così, la scala cartesiana oscuro-chiaro-confuso-distinto acquista un senso e rapporti affatto nuovi. Le piccole percezioni costituiscono l'oscuro pulviscolo del mondo incluso in ogni monade, il fondo scuro. Mentre sono i rapporti differenziali fra questi attuali infinitamente piccoli a *tendere al chiaro*, a costituire cioè una percezione chiara (il verde) accompagnata da tante piccole percezioni oscure, evanescenti (giallo e blu). Ovviamente il giallo e il blu possono diventare anch'essi percezioni chiare e coscienti, a patto però di essere tratti da rapporti differenziali fra altre piccole percezioni – differenziali di diversi ordini. *I rapporti differenziali selezionano sempre le piccole percezioni coinvolte caso per caso*, e producono o traggono la percezione cosciente che ne deriva. Così, il calcolo differenziale diventa il meccanismo psichico della percezione, l'automatismo che simultaneamente si immerge nell'oscuro e ne trae il chiaro: selezione delle piccole percezioni oscure e determinazione della percezione chiara. Un simile automatismo va colto da due punti di vista, universale e individuale. Da un lato, nella misura in cui lo stesso mondo è incluso in tutte le monadi esistenti, queste ultime presentano la stessa infinità di piccole percezioni e gli stessi rapporti differenziali che producono in esse percezioni coscienti stranamente simili. Tutte le mo-

nadi percepiscono quindi lo stesso verde, la stessa nota, lo stesso fiume, ed è sempre un solo e medesimo oggetto eterno ad attualizzarsi in esse. Ma, dall'altro, l'attualizzazione è diversa a seconda della monade, e due monadi non percepiscono mai lo stesso verde, né lo stesso grado di chiaroscuro di questo colore. E come se ogni monade privilegiasse certi rapporti differenziali, capaci di conferire percezioni esclusive, e lasciasse invece gli altri rapporti al di sotto del grado necessario, o, ancora meglio, lasciasse sussistere in sé un'infinità di piccole percezioni senza alcun rapporto. Al limite, dunque, ogni monade possiede l'intera infinità delle piccole percezioni compatibili, ma i rapporti differenziali, selezionati via via da alcune di loro per produrre percezioni chiare, sono propri di ciascuna. E in tal senso, come visto, ogni monade esprime sempre lo stesso mondo, ma possiede comunque una zona d'espressione chiara che le appartiene in esclusiva e si distingue da quella di ogni altra monade: il suo «dipartimento».

E' quanto risulta anche dalla posizione del chiaro e del distinto nella classificazione leibniziana delle idee. Contrariamente a Cartesio, Leibniz parte dall'oscuro: il chiaro, infatti, fuoriesce dall'oscuro in virtù di un processo genetico. Così come il chiaro ricade di continuo nell'oscuro: è chiaroscuro per natura, è sviluppo dell'oscuro, è *più o meno* chiaro, così come il sensibile lo rivela<sup>12</sup>. Ecco allora risolto il paradosso precedente: anche se supponiamo che gli stessi rapporti differenziali si stabiliscano in ogni monade, essi non raggiungeranno in tutte il grado di chiarezza richiesto dalla percezione cosciente, in obbedienza alla corrispondente soglia. Ed ecco soprattutto risolti i due problemi incontrati all'inizio: la pari esigenza di chiaro e di oscuro, e il fatto che il chiaro dipenda da

<sup>12</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, aprile 1687 cit., p. 180: questa percezione «pur oscura e confusa che l'anima ha dell'avvenire in anticipo, è la vera causa di ciò che le accadrà e della percezione *più chiara* che essa avrà in seguito, quando l'*oscurità sarà svlappata*». *Notaeux essais* cit. [trad. it. cit., vol. II, pp. 383-84].

cioè che si conosce soltanto oscuramente. Poiché è prerogativa del chiaro quella di fuoriuscire dall'oscuro, come attraverso un primo filtro al quale ne subentreranno molti altri, per il distinto e il confuso, ecc.<sup>13</sup> In effetti, i rapporti differenziali assumono veramente il ruolo di filtro, di un'infinità di filtri, poiché lasciano passare solo le piccole percezioni capaci di fornire una percezione relativamente chiara in ciascun caso. Ma siccome i filtri cambiano natura a ogni livello, occorre aggiungere che il chiaro è relativamente oscuro e assolutamente confuso, mentre il distinto è relativamente confuso e assolutamente inadeguato... Quale senso assume allora l'espressione cartesiana «chiaro e distinto» che Leibniz, malgrado tutto, adopera? Come può egli affermare che la zona privilegiata di ciascuna monade è non soltanto chiara ma distinta, quando essa corrisponde in realtà a un evento confuso? A ben vedere, la percezione chiara in quanto tale non è mai «distinta», secondo Leibniz, se non nel senso di rimarchevole, notevole. Essa è divisa dalle altre percezioni, e il primo filtro è appunto quello che interviene sugli *ordinari* per trarne fuori il *rimarchevole* (chiaro e «distinto»)<sup>14</sup>. Il distinto in senso stretto, invece, presuppone un ulteriore filtro che prende il rimarchevole come *regolare* per trarne fuori le *singolarità*: le singolarità interne dell'idea e della percezione distinta. Bisogna forse ricordare a un terzo filtro, dell'adeguato o del completo, che trae l'ordinario dal singolare, cosa che comunque sfugge

<sup>13</sup> Sui filtri o le scale di gradazioni, e il divario tra Leibniz e Cartesio a tale riguardo, cfr. BELAVAL, *Leibniz critique de Descartes* cit., pp. 164-67 (e M. SERRERES, *Le système de Leibniz* cit., vol. I, pp. 107-26). Il libro di Belaval presenta una profonda analisi della logica dell'idea in Leibniz.

<sup>14</sup> In questo senso Leibniz afferma: «Prestiamo attenzione solo ai pensieri più *distinti*», vale a dire rimarchevoli (G. W. LEIBNIZ, *Notaeux essetis* cit. [trad. it. cit., p. 240]). Tali pensieri vengono detti distinti solo perché sono relativamente i più chiari, o i meno oscuri. Leibniz può dunque scrivere: «l'anima espone più distintamente ciò che appartiene al suo corpo» (ib., lettera ad Arnaud, aprile 1687 cit., p. 283), oppure: «Essa rappresenta più distintamente il corpo che le è soggetto» (ib., *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 293]), benché si tratti sempre e soltanto di chiarezza.

alle nostre potenzialità, perché l'organizzazione dei filtri diventi infine un sistema circolare? Questo insieme ci permetterebbe certo di esclamare come Balthazar: *Tutto è ordinario! e Tutto è singolare!*

Ma in questa sede, tuttavia, non siamo tanto interessati agli sviluppi della teoria dell'idea, quanto ai diversi significati del singolare. Abbiamo già incontrato il singolare in tre diverse accezioni: la singolarità è innanzitutto l'inflessione, il punto d'inflessione che si prolunga fino in prossimità di altre singolarità, formando così linee di universo secondo certi rapporti di distanza; è poi il centro di curvatura del lato concavo, che definisce il punto di vista della monade secondo certi rapporti di prospettiva; ed è infine il rimarchevole, secondo certi rapporti differenziali che costituiscono la percezione della monade. Vedremo che esiste anche una quarta specie di singolarità, che forma degli «estremi», massimi e minimi, nella materia o nell'estensione. Nelle pieghe più profonde del mondo e della conoscenza barocca, si manifesta già una subordinazione del vero al singolare e al rimarchevole.

Torniamo alla percezione. Tutte le monadi esprimono oscuramente il mondo intero, anche se non nello stesso ordine. Ognuna racchiude in sé l'infinità delle piccole percezioni. Potenti o fievoli che siano, non è dunque questo che le distingue. Ciò che le distingue, semmai, è la loro zona di espressione chiara, rimarchevole o privilegiata. Al limite, si potrebbero concepire «monadi pure e semplici» che non possiedono questa zona di luce: monadi che vivono nella notte o quasi, nella vertigine e nello stordimento delle piccole percezioni oscure. Nessun meccanismo differenziale di determinazione reciproca verrebbe a selezionare alcune di queste piccole percezioni per trarne una chiara. Esse non avrebbero niente di rimarchevole. Ma un simile stato-limite si verifica soltanto con la morte. E in tutti gli altri casi non è che un'astrazione<sup>15</sup>. Il più

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 187: «Se noi non avessimo nelle nostre percezioni nulla di distinto e, per così dire, in rilievo, ci troveremmo sempre in uno stato di stor-

piccolo degli animaleri scorge anch'esso dei bagliori che gli fanno riconoscere il suo cibo, il suo nemico, e a volte il suo partner: se il vivente ha sempre un'anima, è perché le proteine testimoniano già di una sua attività di percezione, di discriminazione e di distinzione, o di una «forza primitiva» che gli impulsi fisici e le affinità chimiche non possono spiegare («forze derivate»). Ragion per cui, non si tratta di reazioni derivanti da eccitazioni, ma di azioni organiche esterne che provano l'esistenza, nell'anima, di un'attività percettiva interna. Se il vivente ha un'anima, è perché percepisce, distingue o discrimina, ed ogni psicologia animale è per prima cosa una psicologia della percezione. Nella maggior parte dei casi, l'anima si accontenta di poche percezioni chiare o «distinte», quelle della Zecca ad esempio sono tre: percezione di luce, percezione olfattiva della preda, percezione tattile del riparo migliore. Tutto il resto, nella Natura immensa che la Zecca comunque esprime, è solo stordimento, pulviscolo di piccole percezioni oscure e non integrate<sup>16</sup>. Ma se esiste una scala animale, o una «evoluzione» nella serie animale, è perché rapporti differenziali sempre più numerosi, e d'ordine sempre più profondo, determinano una zona d'espressione chiara, non soltanto più vasta, ma più salda, ed ognuna delle percezioni coscienti che la compongono è associata ad altre nel processo infinito della determinazione reciproca. Sono *monadi memoranti*. Non solo, ma certe monadi sono dotate del potere di estendere se stesse e di intensificare la propria zona, di raggiungere un'autentica connessione tra le loro percezioni coscienti (non solo una semplice consecuzione associativa) e di ag-

dimento, che è lo stato delle monadi semplici ovvero nude». Vedi anche la lettera a Hartsoeker, del 3 ottobre 1710, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. III, p. 508: «E pur vero che non esiste un'anima che dorma sempre».

<sup>16</sup> J. VON UEXKÜLL, *Schweifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, 1934 [trad. fr. *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, Paris 1984, p. 241]: «Nel mondo gigantesco che attorna la zecca, tre stimolatori brillano come altrettanti segnali luminosi nelle tenebre, mostrandole la strada che conduce alla meta, senza esitamenti».

giungere al chiaro anche il distinto, e perfino l'adeguato: sono *monadi razionali e riflessive* – il cui autosviluppo è reso possibile, ricordiamo, dal sacrificio di certune tra loro, le Dannate, che regrediscono allo stato di monadi quasi nude, la cui unica percezione chiara è l'odio verso Dio.

Da tutto ciò deriva la possibilità di una classificazione, anche solo sommaria, delle monadi in funzione dei loro caratteri percettivi: le monadi quasi nude, le monadi memoranti e le monadi riflessive o razionali<sup>17</sup>. Fechner, un altro dei grandi discepoli di Leibniz, il fondatore di una psicofisica inscindibile dai meccanismi spirituali dell'anima monadica, continuerà a sviluppare questo tipo di classificazione, passando dalla vertigine o dallo stordimento alla vita luminosa. In questa classificazione egli vedrà disegnarsi le tre età dell'uomo, con tutte le possibilità di regressione e dannazione attraverso le quali passa lo stesso Fechner – monade ridotta alla sua stanza buia o al suo scuro fondo, abbandonata al brulichio digestivo delle piccole percezioni, ma dotata anche della capacità di risorgere, di risalire verso la luce intensa, espansiva<sup>18</sup>. Poche sono le monadi che non si ritengono dannate a un momento o l'altro della loro vita, quando le percezioni chiare si spengono via via, quando rientrano in una notte al cui confronto la vita della Zecca sembra strepitosamente ricca. Ma giunge anche, grazie alla libertà, il momento in cui l'anima si riprende, e può dire tra sé e sé, con lo stupore di un convalescente: mio Dio, che ho fatto in tutti questi anni?

Se i meccanismi differenziali delle nostre percezioni chiare si inceppano, allora le piccole percezioni forzano la selezione e invadono la coscienza, come accade nel sonno o nello stordimento. E' tutto un pulviscolo di perce-

<sup>17</sup> G. W. LEIBNIZ, *Principes de la nature et de la grâce* cit. [trad. it. cit., pp. 275-76].

<sup>18</sup> G. FECHNER, *Das Buchlein vom Leben nach dem Tode* (1936) [trad. fr. *Le petit livre de la vie après la mort*, in *Petit VIII*, Ed. de l'Éclat, Paris 1987, con commenti di Claude Rabant, che analizza la grande crisi di Fechner, caratterizzata da torofobia, turbe digestive e fuga di idee, pp. 21-24].

zioni colorate su fondo nero, ma – se guardiamo meglio – non si tratta d'atomi, sono invece minuscole pieghe che continuano a farsi e disfarsi su lembi di superficie sovrapposti, come nebbia, come bruma che si agita ad una velocità tale da renderla insostenibile per le nostre normali soglie di coscienza. Quando si riformano le nostre percezioni chiare, esse tracciano allora un'ulteriore piega che separa adesso la coscienza dell'inconscio, che ricorda i piccoli lembi di superficie in una grande superficie, che modera la velocità e scarta le piccole percezioni d'ogni tipo, per costituire con le altre un solido tessuto di appercezione: la polvere cade, e vedo disegnarsi la grande piega delle figure man mano che il fondo dista le sue piccole pieghe. Piega su piega, questo è lo statuto delle due forme di percezione, o dei due processi, microscopico e macroscopico. Per questa ragione, la spiegatura non è mai il contrario della piega, ma il movimento che va dalle une alle altre. Dispiegare significa a volte che sviluppo, che disto le pieghe infinitamente piccole che continuano ad agitare il fondo, ma per tracciare una grande piega sul cui lato appaiono le forme – ed è questa l'operazione della veglia: io proietto il mondo «sulla superficie di una piegatura...»<sup>19</sup>. A volte, invece, disto una dopo l'altra tutte le pieghe di coscienza, soglia dopo soglia, le «ventidue pieghe» che mi attorniano e mi separano dal fondo, per scoprire d'un tratto quel fondo innumerevole dalle piccole pieghe mobili che mi trascinano a velocità eccessive, nel momento della vertigine, come «la correggia della frusta di un carrettiere infuriato...»<sup>20</sup>. Sem-

<sup>19</sup> J. COCTEAU, *Le difficile d'être*, Ed. du Rocher, Monaco 1947, pp. 79-80.

<sup>20</sup> H. MICHAUX, *Les 22 plis de la vie Humaine*, in *Aileux*, Gallimard, Paris 1948, p. 172. Il tema della piega percorre tutta l'opera di Michaux, scritti di segni e pittura, come testimonia la raccolta *La vie dans les plis* o la poesia *Empile de* («Empile de voiles sans fin de voutoirs obscurs. Empile de plis, Empile de nuit. Empile des plis indéfinis, des plis de ma vigie...»). In Michaux, le reminiscenze leibniziane sono frequenti: la bruma e lo sordimento, le allucinazioni illipuziane, le piccole percezioni di grande velocità e modeste superficiali, la spontaneità («une vague toute seule une vague à part de l'océan... c'est un cas de spontanéité magique»). Il testo di Jean Cocteau, citato in precedenza,

pre io dispiego tra due pieghe e – se percepire equivale a dispiegare – sempre io percepisco nelle pieghe. *Ogni percezione è allucinatoria, giacché la percezione non ha oggetto*. La grande percezione non ha oggetto e tantomeno rinvia a un meccanismo fisico di eccitazione che la susciterebbe dal di fuori: essa si basa, piuttosto, sul meccanismo puramente psichico dei rapporti differenziali tra le piccole percezioni che la compongono nella monade<sup>21</sup>. E nemmeno le piccole percezioni hanno oggetto e rinviano ad alcunché di fisico: esse si basano, piuttosto, sul meccanismo metafisico e cosmologico in virtù del quale il mondo non esiste al di fuori delle monadi che lo esprimono, in virtù del quale il mondo è necessariamente piegato nelle monadi, e in virtù del quale, dunque, le piccole percezioni sono riconducibili a quelle piccole pieghe come altrettanti rappresentanti del mondo (e non rappresentazioni di un oggetto). L'idea di percezione allucinatoria ha certamente subito una lenta degradazione nella psicologia, ma ciò perché si è dimenticata la lezione leibniziana, ossia il doppio circuito, microscopico e macroscopico: l'essere-per-il-mondo delle piccole percezioni e i rapporti differenziali per le grandi percezioni. L'allucinazione è sempre duplice, un po' come quando Clérambault distingue allucinazioni «di piccola superficie» e «di grande superficie». L'idea che noi percepiamo sempre nelle pieghe sta a significare che noi afferriamo delle figure senza oggetto, ma attraverso il pulviscolo senza

risuona con accenti simili a quelli di Michaux, poiché anche Cocteau passa dalla veglia al sogno e dalla percezione cosciente alle piccole percezioni: «La piegatura con l'ausilio della quale l'eternità ci diventa vivibile non si compie nel sogno come si compie nella vita. Qualcosa di questa piegatura vi si dispiega...» Infine, anche Fernando Pessoa ha sviluppato un concetto della percezione – metafisica, psicologica ed estetica – molto originale e simile a quello di Leibniz, basato sulle piccole percezioni e sulle «serie marittime». Se ne trova un'analisi esemplare in J. CIL, *Pessoa et la métaphysique des sensations*, Ed. de la Différence, Paris 1988.

<sup>21</sup> G. W. LEIBNIZ, *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 285: «La percezione e ciò che ne dipende non può essere spiegata per mezzo di ragioni meccaniche... Ne consegue che è nella sostanza semplice, e non nel composto o nella macchina, che bisogna cercarla»].

oggetto che esse stesse sollevano dal fondo e che, ricadendo, le lascia affiorare per un istante. Io vedo la piega delle cose attraverso il pulviscolo che le cose stesse sollevano, e da cui scarto le pieghe. Non vedo in Dio, vedo nelle pieghe. La situazione della percezione non è quella che verrà descritta dalla *Gestalt*, quando si contrappongono le leggi della «giusta forma» all'idea di una percezione allucinatoria, ma quella descritta da Leibniz e da Quincey: *quando si avvicina un esercito o un gregge*, sotto i nostri sguardi allucinati... - l'evento:

Nell'ora successiva, quando la dolce brezza del mattino ebbe portato un po' di fresco, la nuvola di polvere s'ingrandì e assunse le sembianze di immensi drappelli aerei, i cui pesanti lembi ricadevano dal cielo sulla terra. Qua e là, dove i turbini della brezza agitavano le pieghe di quelle cortine aeree, apparivano degli strappi che assumevano talvolta la forma di archi, architravi e finestre attraverso i quali cominciavano a profilarsi indistintamente le teste dei cammelli sormontate da forme umane e, a tratti, il movimento di uomini e cavalli che avanzavano in uno spiegamento disordinato, poi, attraverso altre aperture o prospettive, appariva in lontananza il bagliore di armi rilucanti. Ma a tratti, quando il vento scemava o si quietava, tutte quelle aperture dalle foie svariante nel drappo funebre della bruma si richiudevano, e per un momento l'intera processione scompariva, mentre il rumore cresceva, i clamori, le grida e i gemiti che salvavano da miriadi di uomini furiosi rivelavano, in una lingua che non si poteva frantendere, ciò che accadeva dietro quello schermo di nuvole<sup>22</sup>.

La prima tappa della deduzione va dalla monade al percipito. Ma, per l'appunto, tutto sembra fermarsi lì, in una sorta di sospensione berkeleyana, e nulla ci consente di affermare la presenza di un corpo che potrebbe essere il nostro, né l'esistenza di corpi che verrebbero a stimolarlo. C'è solo il percipito, all'interno della monade, e il fenomeno è il percipito stesso<sup>23</sup>. Ecco però una prima e non insignificante differenza rispetto a Berkeley: il percipito

<sup>22</sup> TH. DE QUINCEY, *Revolt of the Tatars* [1837].

<sup>23</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Des Bosses, giugno 1712 cit.: «Ritengo utile, per l'esame fondamentale delle cose, spiegare tutti i fenomeni con le sole percezioni delle monadi».

come «entità dell'immaginazione» non è un dato, ma possiede una duplice struttura che permette di ricostruirne la genesi. La macropercezione è il prodotto di rapporti differenziali che si stabiliscono tra micropercezioni; è dunque un meccanismo psichico inconscio a generare il percipito nella coscienza<sup>24</sup>. Si spiega così l'unità variabile e relativa di questo o quel fenomeno: ogni fenomeno è collettivo, come un gregge, un reggimento o un arcobaleno. La collezione di piccole percezioni non ha certo un'unità (stordimento), ma in compenso riceve un'unità mentale dai rapporti differenziali che si stabiliscono, e dal grado di determinazione reciproca di tali rapporti. Una collezione avrà tanta più unità quanti più sono i «rapporti tra gli ingredienti», rapporti necessariamente istituiti dal pensiero. Tutto sta nel capire se, dopo aver avuto la forza di generare il percipito e l'unità del percipito nella monade, Leibniz ha anche la forza di generare i corpi al di fuori delle monadi, al di fuori delle loro percezioni.

Perché non possiamo fare a meno dei corpi? Che cosa ci spinge a oltrepassare il fenomeno o il percipito? Leibniz scrive spesso che, se non ci fossero corpi al di fuori della percezione, le sole sostanze percipienti sarebbero umane o angeliche, a detrimento della varietà e dell'animalità dell'universo. Se non ci fossero corpi al di fuori del percipito, ci sarebbe meno varietà negli stessi percipienti (che «devono» appunto essere uniti ai corpi)<sup>25</sup>. Ma l'argomento vero e proprio è ancor più strano e complesso: il fatto è che il percipito *assomiglia* a qualcosa, a cui ci obbliga a pensare. Io ho una percezione «bianca», io percepisco del bianco: questo percipito assomiglia a una schiuma, cioè a un'infinità di minuscoli specchi che sembrano riflettere sotto i nostri occhi un raggio di luce. Provo un dolore: questo dolore assomiglia al movimento di qualcosa di appun-

<sup>24</sup> Sulle reazioni di Leibniz alla lettura di Berkeley, cfr. A. ROBINET, *Leibniz: lecture du Traité de Berkeley*, in «Études philosophiques», 1983.

<sup>25</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, novembre 1686 cit., pp. 134-43, e apri-le 1687 cit., pp. 149-62.



tito che ci fruga la carne, in cerchi centrifughi<sup>26</sup>. L'argomento è così difficile da seguire che occorre prendere molte precauzioni. In primo luogo, Leibniz non dice che la percezione assomiglia a un oggetto, ma che essa evoca una vibrazione raccolta da un organo riceitore: il dolore non rappresenta lo spillo, né il suo movimento di traslazione «simile a quello di una ruota di carrozza», ma i mille piccoli movimenti o battiti che irradiano nella carne; «il dolore non assomiglia ai movimenti di uno spillo, ma può assomigliare benissimo ai movimenti che questo spillo causa nel nostro corpo, e rappresentare quei movimenti nell'anima»; il bianco «non assomiglia a uno specchio sferico convesso», ma a un'infinità di «minuscoli specchi convessi come quelli che si vedono nella schiuma guardandola da vicino». Il rapporto di rassomiglianza è qui come una «proiezione»: il dolore, o il colore, sono proiettati sul piano vibratorio della materia, un poco come il cerchio è proiettato in parabola o in iperbole. La proiezione è la ragione di un «rapporto d'ordine» o d'analogia che si presenta quindi in questa forma:

$$\frac{\text{piccole percezioni}}{\text{percezione cosciente}} = \frac{\text{vibrazioni di materia}}{\text{organo}}$$

In secondo luogo, il fatto che il percepito assomigli a qualcosa non implica a ruota che la percezione rappresenti un oggetto. I cartesiani propugnavano un geometrismo della percezione, in virtù del quale la percezione chiara e distinta risultava atta a rappresentare l'estensione. Quanto alle percezioni oscure e confuse, esse operavano solo come segni convenzionali spogliati di rappresentatività, e dunque di rassomiglianza. Ben diverso è il punto di vista di Leibniz: diversa è la geometria e diverso lo statuto della rassomiglianza. Le qualità sensibili, in quanto percezioni confuse o oscure, assomigliano a qualcosa in virtù di

<sup>26</sup> I due testi essenziali sono: *Addition à l'explication du système nouveau* cit., pp. 575-76, e *Nonnewaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 258-59].

una geometria proiettiva, e sono per questo dei «segni naturali». Esse non assomigliano né all'estensione né al movimento, ma alla materia nell'estensione, e alle vibrazioni, molle, «tendenze o sforzi» nel movimento. Il dolore non rappresenta lo spillo nell'estensione, ma assomiglia ai movimenti molecolari che esso produce in una materia. La geometria, con la percezione, si immerge nell'oscuro. E soprattutto è il senso della rassomiglianza a cambiare completamente: la rassomiglianza va valutata in funzione del rassomigliante, e non del rassomigliato. Il fatto che il percepito assomigli alla materia, fa sì che la materia sia necessariamente prodotta in conformità a quel rapporto, e non che il rapporto sia conforme a un modello preesistente. O meglio ancora, è il rapporto di rassomiglianza, è il rassomigliante a diventare qui modello e ad imporre alla materia di essere ciò a cui essa rassomiglia.

In terzo luogo, allora, come si presenta il rassomigliato, seguendo l'analogia precedente? Come si presenta il lato materiale dell'analogia? Non bisogna far intervenire un meccanismo fisico materiale che risulti identico al meccanismo psichico dell'anima, poiché quest'ultimo, interno alla monade, esclude ogni causalità esterna. In effetti, capita spesso a Leibniz di mettere in dubbio lo statuto del calcolo differenziale e di scorgervi solo una finzione bella e comoda<sup>27</sup>. Ma il problema non è quello dell'infinito attuale o degli infinitamente piccoli, che mantengono una validità sia nel caso della materia sia nel caso delle percezioni oscure (materia e percezioni che si «rassomigliano»). Il problema è il calcolo: il calcolo differenziale è davvero adeguato all'infinitamente piccolo? La risposta di Leibniz è negativa, nella misura in cui l'infinito attuale non ha un tutto più grande e parti più piccole, e non tende verso limiti. I rapporti differenziali intervengono soltanto per estrarre dalle piccole percezioni oscure una percezione

<sup>27</sup> Le lettere a Varignon del febbraio, aprile e giugno 1702 esprimono la posizione di Leibniz in tutta la sua complessità. Cfr. *Leibnizens Mathematische Schriften* cit., vol. IV, pp. 91, 97 e 106.

chiara: il calcolo stesso è dunque un meccanismo psichico e, se esso risulta fittizio, lo è nel senso in cui tale meccanismo corrisponde a quello di una percezione allucinatoria. Il calcolo possiede dunque una realtà psicologica, ma non ha qui nessuna realtà fisica. Non si può presupporre a quel qualcosa cui la percezione rassomiglia, non si può cioè farne un meccanismo fisico, se non per convenzione e duplicandone la finzione. I meccanismi fisici sono flussi di infinitamente piccoli, che formano spostamenti, incroci e accumulazioni d'onde, o «cospirazioni» di movimenti molecolari. Quando Leibniz definirà i caratteri essenziali dei corpi, ne individuerà due: la potenza dei corpi di diminuire all'infinito, in virtù delle loro parti infinitamente piccole, e la potenza di restare sempre in flusso, di possedere parti che non cessano un istante di andare e venire<sup>28</sup>. I meccanismi fisici non operano per differenze, che sono solo differenziali della coscienza, ma per comunicazione e propagazione del movimento, «come i cerchi che una pietra gettata disegna nell'acqua». E proprio in tal senso la materia è piena di organi, o gli organi appartengono alla materia, dato che essi corrispondono semplicemente alla contrazione di diverse onde o di diversi raggi: il tratto specifico di un organo ricettore è quello di contrarre le vibrazioni che riceve<sup>29</sup>. E l'organo ricettore è così all'origine di un principio di causalità fisica, dato che esso raccoglie l'effetto di un'infinità di cause («eguaglianza della causa piena e dell'effetto intero»). Vi è dunque un'enorme differenza tra la causalità fisica sempre estrinseca, che va da un corpo a tutti quelli dei quali riceve l'effetto, un'infinità di effetti, nell'universo

<sup>28</sup> *Id.*, *Notaezux essai* cit. [trad. it. cit., p. 361: «C'è trasformazione, sviluppo e sviluppo, e di poi flussione del corpo in quest'anima»]. Sul «movimento dei fluidi» e le pietre lanciate in acqua, cfr. la lettera alla principessa Sofia, febbraio 1706 cit., pp. 566-67. Sui «movimenti cospiranti», vedi la lettera a Hartsoeker del 3 ottobre 1710 cit.

<sup>29</sup> *Id.*, *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 287]: la Natura ha avuto cura di «fornire degli organi che raccolgono più raggi di luce o più vibrazioni dell'aria, per renderli più efficaci con la loro unione».

(regime dell'influsso o dell'interazione universale), e la causalità psichica sempre intrinseca, che va dalla monade singola agli effetti di percezione dell'universo che essa produce spontaneamente, a prescindere da ogni influsso reciproco tra le monadi. A queste due cause corrispondono due calcoli o due aspetti del calcolo che, pur essendo inseparabili, noi dobbiamo ben distinguere: il primo rimanda al meccanismo psico-metafisico della percezione, il secondo al meccanismo psico-organico dell'eccitazione o dell'impulsione. Sono come due metà.

Ciò non toglie che la percezione cosciente assomigli alle vibrazioni contratte dal corpo, o che la soglia di coscienza corrisponda alle condizioni dell'organo, come sostiene la psico-fisica di Fechner, sulla base dell'analogia precedente. Una qualità percepita dalla coscienza assomiglia alle vibrazioni contratte dall'organismo<sup>30</sup>. I meccanismi differenziali interni alla monade assomigliano ai meccanismi di comunicazione e propagazione del movimento esterno, benché non siano gli stessi e non vadano perciò confusi. Il rapporto delle vibrazioni col ricettore introduce nella materia dei limiti che rendono possibile l'applicazione del calcolo differenziale, ma questo rapporto non è esso stesso differenziale. L'applicazione del calcolo differenziale alla materia si basa sulla presenza di organi ricettori ovunque nella materia, ma avviene solo per rassomiglianza. E si potrebbero forse trarne delle conseguenze per quanto concerne l'interpretazione del calcolo in Leibniz e in Newton. Come risaputo, infatti, essi non hanno concepito il calcolo nello stesso modo. Determinando le grandezze secondo le velocità dei movimenti o accrescimenti che le generano («flussioni»), Newton inventa un calcolo appropriato al movimento di una materia fluida, e perfino ai suoi effetti su un organo. Ma, atteso che tali flussioni svaniscono sempre nella grandezza

<sup>30</sup> Bergson recupererà l'idea di una rassomiglianza tra le qualità percepite dalla coscienza e i piccoli movimenti «contratti» da un organo ricettore: cfr. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, Alcan, Paris 1896 (*Résumé et conclusions*).

crescente che vanno a comporre, egli neppure si pone il problema di capire dove sussistano i diversi componenti. Al contrario, il calcolo di Leibniz, basato sulla determinazione reciproca dei «differenziali», è assolutamente inseparabile da un'Anima, in quanto solo l'anima conserva e distingue i piccoli componenti<sup>31</sup>. Il calcolo di Leibniz è adeguato al meccanismo psichico, quanto quello di Newton lo è al meccanismo fisico, e la differenza tra i due è sia metafisica che matematica. Non sarebbe sbagliato affermare che il calcolo di Leibniz assomiglia, in fondo, a quello di Newton: esso, infatti, si applica alla materia solo per rassomiglianza – anche se non va dimenticato che qui è il rassomigliante a incarnare il modello, a determinare quel qualcosa cui esso rassomiglia.

La deduzione si svolge in due tappe: la prima mostra l'esigenza per la monade di avere un corpo (materia prima o materia-limitazione), la seconda mostra come l'esigenza sia soddisfatta (materia seconda o materia-flusso). Riassumiamo la seconda tappa, dal percepito al corpo: 1) la percezione chiara e distinta manifesta un rapporto di somiglianza con un ricettore materiale che raccoglie delle vibrazioni; 2) tali ricettori si chiamano organi o corpi organici, e formano corpi con le vibrazioni che ricevono, all'infinito; 3) il meccanismo fisico dei corpi (flussione) non è identico al meccanismo psichico della percezione (differenziali), ma il secondo assomiglia al primo; 4) dato che la rassomiglianza funge qui da modello, Dio crea necessariamente una materia conforme a ciò che gli assomiglia, materia vibratoria infinita (parti infinitamente piccole), materia nella quale gli organi ricettori sono distribuiti dappertutto, in sciami; 5) e si passa così da un aspetto all'altro della percezione, che non è più soltanto rappresentante del mondo, ma rappresentazione di un oggetto in

<sup>31</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera alla principessa Sofia cit., p. 570: «Solo la natura riceve in effetti tutte le impressioni e ne compone una, ma senza l'anima l'ordine delle impressioni che la materia ha ricevuto non potrebbe essere districato, e le impressioni sarebbero solo confuse... Là dove le impressioni precedenti sono distinte e conservate, proprio là vi è un'anima».

conformità a degli organi. In poche parole, Dio fornisce alla monade gli organi o il corpo organico corrispondente alle sue percezioni. Eccoci allora preparati a comprendere la teoria della piega nel suo insieme. L'operazione della percezione costituisce le pieghe dell'anima, pieghe di cui la monade è tappezzata al suo interno; ma queste ultime assomigliano a una materia, che deve quindi organizzarsi in ripiegamenti esterni. Ci ritroviamo così in un sistema quadripartito di piegatura, come prova l'analisi precedente, poiché la percezione si situa tra le micro-pieghe delle piccole percezioni e la grande piega della coscienza, mentre la materia si situa tra le piccole pieghe vibratorie e la loro amplificazione su un organo ricettore. Le pieghe nell'anima assomigliano ai ripiegamenti della materia, e così li governano.

Io ho una zona d'espressione chiara e «distinta» poiché ho singolarità primitive, eventi ideali virtuali ai quali sono votato. A partire di qui la deduzione si snoda: *Io ho un corpo perché ho una zona d'espressione chiara e «distinta»*. Infatti, ciò che io esprimo chiaramente, al momento opportuno, *concerne* il mio corpo, agirà nella maggiore prossimità possibile sul mio corpo – dintorni, circostanze, ambiente. Cesare è la monade spirituale che esprime chiaramente il passaggio del Rubicone: vi è dunque un corpo che il fluido, quel certo fluido, sta per bagnare. Ma, a questo punto, quando la percezione è ormai diventata percezione di oggetto, tutto può essere rovesciato senza inconveniente e posso ritornare al linguaggio consueto, all'ordine abituale ed empirico della rassomiglianza: io ho una zona di espressione chiara o privilegiata perché ho un corpo. Ciò che esprimo chiaramente è ciò che capita al mio corpo. La monade esprime il mondo «secondo» il proprio corpo, secondo gli organi del suo corpo, e secondo l'azione degli altri corpi sul suo. «Ciò che accade nell'anima rappresenta ciò che accade negli organi»<sup>32</sup>. La monade, a quel

<sup>32</sup> D., *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 287]. E cfr. *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 339-41].

punto, può davvero essere definita un «patire», mentre in verità essa trae da sé tutto ciò che è percepito. Io mi comporto come se i corpi che agiscono sul corpo della monade agissero realmente su di essa e causassero le sue percezioni. Semplice modo di parlare o problema più profondo, che si può risolvere soltanto con un'analisi delle diverse causalità?

## Capitolo ottavo

### I due piani

Già in un testo giovanile, Leibniz rimprovera ai nominalisti di concepire totalità soltanto collettive, e di farsi così sfuggire il concetto: il concetto va inteso infatti in modo distributivo, e non collettivo. I montoni fanno parte di un gregge collettivamente, mentre gli uomini sono razionali ognuno per conto proprio<sup>1</sup>. Ma Leibniz si accorge anche che le monadi, in quanto esseri razionali, stanno al mondo così come stanno alla comprensione del proprio concetto: ciascuna di esse include il mondo intero. Le monadi sono i ciascuno (*every*), mentre i corpi sono *one*, *some* o *any* – William James e Russell trarranno spunti assai importanti da questa distinzione. Le monadi sono unità distributive, dunque, e obbediscono a un rapporto ciascuno-tutto, mentre i corpi sono collettivi, greggi o aggregati, e obbediscono a un rapporto gli uni-gli altri. La suddivisione in due piani pare così piuttosto rigorosa, poiché abbiamo in alto le monadi razionali o i Ciascuno, sorta di appartamenti privati che non comunicano tra loro, che non agiscono gli uni sugli altri, e che sono varianti di uno stesso arredamento interno, mentre in basso troviamo l'universo materiale dei corpi, sorta di Comuni che non cessano di comunicare movimento, di propagare onde, di agire gli uni sugli altri. Senza dubbio esiste convergenza, poiché ogni monade *esprime* il tutto del mondo, e un corpo riceve l'*impressione* di «tutti» gli

<sup>1</sup> G. W. LEIBNIZ, *Matti Nizoli de veris principis*, in *Die philosophischen Schriften* cit., vol. IV, par. 31: le totalità collettive, e le totalità distributive.

altri, all'infinito<sup>2</sup>. Ma questa convergenza prende vie o assume regimi del tutto differenti, regime d'espressione e regime d'impressione, causalità verticale immanente, causalità transitiva orizzontale. Lì si può contrapporre in modo sommario: in un caso, si tratta dei concetti di libertà o di grazia, si tratta di «decreti liberi», di cause finali e di «necessità morale» (il migliore); nell'altro, abbiamo a che fare invece coi concetti della natura, con cause efficienti e «massime subalterne» come le leggi fisiche, in cui la necessità è ipotetica (se l'uno è... allora l'altro...)

Non soltanto vi è convergenza, ma sconfinamento da una parte e dall'altra. Le massime subalterne, ad esempio, rientrano tra i decreti liberi ed alcune concernono direttamente le monadi, nella misura in cui queste ultime formano già una «natura» prima; parimenti, la necessità morale e la necessità ipotetica fanno blocco insieme, poiché mai le cause efficienti potrebbero agire senza l'intervento di cause finali? Eppure, si tratta proprio di due metà, come abbiamo appena visto per il calcolo infinitesimale. Infatti, se assimiliamo l'oggetto, cioè il mondo, all'equazione primitiva di una curva d'inflexione infinita, otteniamo la posizione o il punto di vista delle monadi intese come *forze primitive*, applicando la regola delle tangenti (vettori di concavità), ed estraiamo così dall'equazione i rapporti differenziali tra le piccole percezioni presenti in ogni monade, di modo che ciascuna esprime tutta la curva dal proprio punto di vista. E questa una prima parte, un primo momento dell'oggetto – l'oggetto come percipito o il mondo come espresso. Dobbiamo però ancora ca-

<sup>2</sup> D., *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 293].

<sup>3</sup> In effetti, i primi decreti liberi di Dio concernono il tutto del mondo (necessità morale), ma la natura particolare di ciascuna monade, la sua regione chiara, obbedisce a massime subalterne (necessità ipotetica: se tale è il tutto, allora la parte...). Cfr. D., *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 81-82], e le osservazioni sulla lettera di Arnauld del maggio 1686 cit. In tal senso, la necessità ipotetica è saldamente ancorata alla necessità morale, come dimostra D., *De verum originatione radicali* cit. [trad. it. cit., pp. 217-25]; e, reciprocamente, la necessità morale e le cause finali impregnano il concettarsi della necessità ipotetica (D., *Discours de métaphysique* cit., pp. 86-87).

pire quale sia l'altra parte che corrisponde ora all'equazione di partenza: e non si tratterà più qui di semplici rapporti, ma di equazioni differenziali e di integrazioni che determinano le cause efficienti della percezione, che concernono cioè una materia e i corpi ai quali la percezione rassomiglia. E questo il secondo momento dell'oggetto: non più l'espressione, ma il contenuto<sup>4</sup>. Non più decreti, ma massime o leggi empiriche della Natura seconda. Non più singolarità d'inflexione, ma *singolarità di estremi*, dato che la curva è riferita ora, e soltanto ora, a coordinate che permettono di determinare dei minimi o dei massimi. Non più vettori di concavità che definiscono la posizione delle monadi in relazione all'inflexione, ma vettori di peso che definiscono la posizione d'equilibrio di un corpo nel punto più basso del centro di gravità (la catenaria). Non più una determinazione reciproca mediante rapporti differenziali, ma una determinazione completa dell'oggetto mediante massimi e minimi – trovare la forma di una linea chiusa di lunghezza data che delimiti la più grande superficie piana possibile; trovare la superficie di area minima delimitata da un contorno dato. Ovunque, nella materia, il calcolo dei «minimi e dei massimi» permetterà così di determinare la variazione del movimento in base all'azione, il cammino della luce in base alla riflessione o alla rifrazione, la propagazione delle vibrazioni in base alle frequenze di armonici, ma anche l'organizzazione dei ricettori, e la diffusione generale o la ripartizione d'equilibrio tra le *forze derivative* di ogni tipo, elastiche e plastiche<sup>5</sup>.

E come se l'equazione del mondo dovesse essere trac-

<sup>4</sup> Hegel osserva che l'applicazione del calcolo infinitesimale implica la distinzione di due parti o momenti dell'«oggetto», e ammette Lagrange per averlo messo in evidenza: cfr. F. HEGEL, *Wissenschaft der Logik* (1816) [trad. it. *La scienza della logica*, Laterza, Bari 1984, vol. I, pp. 337-64.]

<sup>5</sup> G. W. LEIBNIZ, *Essai anagogique dans la recherche des causes* cit. M. JANET analizza le principali proprietà degli estremi: *La finalité en mathématiques et en physique*, in D., *Recherches philosophiques*, II, Vrin, Paris 1946. Il problema della «brachistocrona», spesso trattato da Leibniz, è un problema d'estremo («caduta minima»). Come lo è pure, nei *Principia mathematica* di Newton, il problema dell'ogiva (la miglior forma di un proiettile in un fluido).

ciata due volte, o sotto forma di due calcoli diversi – una prima volta negli spiriti che la concepiscono più o meno distintamente, una seconda volta nella Natura che la effettua. E senza dubbio questi due calcoli sono concatenati, complementari, e vanno omogeneizzati. Ecco perché Leibniz può presentare la scelta del mondo o delle monadi come una scelta operante già con un calcolo dei massimi e dei minimi: la differenza tra le due metà continua però a sussistere, poiché in un caso sono i rapporti differenziali a determinare un massimo di quantità d'essere, mentre nell'altro è il massimo (o il minimo) a determinare i rapporti nell'equazione. Abbiamo già sottolineato la varietà dei singolari in Leibniz: le proprietà degli estremi regolano certo la costituzione del mondo scelto nella Natura, ma la scelta stessa rinvia ancor prima ad *althe priorità*, d'inflessione, che mettono in gioco la forma dell'insieme, a un livello superiore – come ad esempio la proprietà di essere il limite di una sequenza convergente<sup>6</sup>. La grande equazione, il mondo, ha pertanto due livelli, due momenti o due metà: la prima lo avviluppa o piega nelle monadi, la seconda lo costringe o ripiega nella materia. Se si confondono i due livelli, tutto il sistema viene a crollare, sia sotto il profilo matematico sia sotto il profilo me-

<sup>6</sup> Albert Lautman, discutendo le tesi di Janet, precisa bene il limite degli estremi, vale a dire la differenza di natura tra due tipi di proprietà: «Nella misura in cui le proprietà che rendono possibile la selezione sono proprietà di massimo e di minimo, esse contengono all'entità ottenuta il vantaggio della semplicità e quasi un'apparenza di finalità, apparenza che però scompare subito, non appena ci rendiamo conto che ciò che garantisce il passaggio all'esistenza non è il fatto che le proprietà in questione siano proprietà d'estremi, ma il fatto che la selezione da esse determinata sia implicita nell'insieme della struttura in esame... La proprietà eccezionale che la distingue non appare più allora una proprietà d'estremi, ma la proprietà di essere il limite di una serie convergente...» (A. LAUTMAN, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématique*, Union général d'éditions, Paris 1982, cap. VI, pp. 123-25). È vero che Leibniz, in *De rerum originatio naturae*, analizza la selezione del mondo migliore in termini di proprietà d'estremi, ma ciò a costo di una finzione, che induce a considerare lo spazio come una «ricettività» vuota, comune a tutti i mondi possibili, di cui bisognerebbe riempire il massimo di poteri. In realtà, come visto, la distinzione degli insiemi incompatibili si basa, non già su proprietà d'estremi, bensì su proprietà di serie.

tafisco. Al piano superiore, abbiamo una linea di curvatura variabile, senza coordinate, una curva d'inflessione infinita, in cui i vettori interni di concavità segnalano, per ogni ramificazione, la posizione delle monadi individuali, senza peso e senza gravità. Al piano sottostante, troviamo invece le coordinate che determinano gli estremi, estremi che definiscono la stabilità delle figure, figure che organizzano le masse, masse che obbediscono a un vettore esterno di gravità o di maggiore inclinazione: è già l'ogiva come simmetria dell'inflessione (figura che incontra il minimo di resistenza in un fluido)<sup>7</sup>. Ed è proprio questa l'organizzazione della casa barocca, con la sua suddivisione in due piani – l'uno privo di peso individuale, l'altro sottoposto al peso della massa – e con la tensione perenne tra i due piani, tra l'elevazione spirituale e la gravità fisica, quando il primo si innalza oppure ricade verso il basso.

Raymond Ruyer (il più vicino a noi tra i grandi discepoli di Leibniz) contrappone le «forme vere» alle figure e alle strutture<sup>8</sup>. Le figure sono funzioni che rimandano ad assi di coordinate, mentre le strutture sono funzionamenti che rimandano a posizioni relative ordinate per gradi contigui, secondo stati d'equilibrio e relazioni orizzontali, anche quando vi è un rapporto di predominanza. Le forme invece, dette sostanziali o individuali, sono posizioni assolute verticali, superficiali o volumi assoluti, campi unitari di «sorvolo» che non implicano più, come le figure, una dimensione supplementare per cogliere se stesse e non dipendono più, come le strutture, da relazioni localizzabili preesistenti. Sono anime, monadi, supergetti, in «auto-sorvolo». Presenti a sé nella dimensione verticale, sorvolando senza prendere distanza, non sono né oggetti in grado di spiegare la percezione, né soggetti in grado di co-

<sup>7</sup> Cfr. B. CACHÉ, *L'aménagement du territoire* cit., in cui i due piani sono nettamente distinti (inflessione-estremi, vettori di concavità-vettore di peso).

<sup>8</sup> Cfr. R. RUYER, *La conscience et le corps*, Presses Universitaires de France, Paris 1950; id., *Éléments de psycho-biologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1946; id., *Néofinalisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1952; id., *La genèse des formes vivantes*, Flammarion, Paris 1958.

gliere un oggetto percepito, ma interiorità assolute che colgono se stesse e tutto ciò che le riempie, in un processo di *self-enjoyment*, traendo da sé tutto il percepito al quale sono copresenti su quella superficie interna a un solo lato che non ha ancora nulla a che vedere con gli organi ricettori e le eccitazioni fisiche. I miei occhi rinvierebbero a un terzo occhio, e quest'ultimo a un quarto, se una forma assoluta non fosse in grado di vedere se stessa, e di vedere così tutti i dettagli del suo campo in tutti i posti in cui essa viene a trovarsi simultaneamente: *relazioni non localizzabili*. Queste forme vere non vengono dette solo organismi viventi, ma anche particelle psico-chimiche, molecole, atomo, fotone, ed entrano in scena ogni qual volta siamo in presenza di precisi esseri individuali che non si limitano a funzionare, ma non cessano di «formarsi». Non si tratta tanto di vitalismo, benché la varietà interna delle forme renda conto delle differenze tra l'organico e l'inorganico. Piuttosto, le forme vere o assolute sono forze primitive, unità primarie essenzialmente individuali e attive, che attualizzano un virtuale o un potenziale, accordandosi le une con le altre senza con ciò determinarsi a vicenda.

La *Gestalttheorie* pensava già a forme del genere quando poneva in luce, a proposito delle figure percepite e delle strutture fisiche, l'azione del tutto e degli equilibri dinamici estremi, tipo «bolla di sapone», che consentirebbero di andare oltre le semplici azioni di contatto, i meccanismi di contiguità e le relazioni presistenti (ad esempio, una legge di tensione minima spiegherebbe la fissazione foveale, senza presupporre conduttori specializzati). Ma così facendo, in fondo, la *Gestalttheorie* non faceva che ripercorrere una strada già battuta dai newtoniani, che pure avevano elaborato le nozioni di attrazione e campo per oltrepassare la meccanica classica. In proposito, tra l'altro, va notato che l'opposizione di Leibniz a Newton non si risolve tutta in una critica del vuoto, ma concerne anche i fenomeni di «attrazione», ai quali Leibniz riconosce volentieri una specificità (magnetismo, elet-

tricità, volatilità) ma che non gli sembrano tali da consentirci di oltrepassare l'ordine dei meccanismi di contatto o di contiguità («spinte», «impulsioni»)<sup>9</sup>. Un tragitto prodotto istante dopo istante da una diminuzione infinitesimale di tensione agisce per contiguità non meno di un percorso preformato, come un binario o un conduttore; un riempimento progressivo di tutto lo spazio possibile con un insieme d'onde implica comunque azioni di contatto in un fluido. Le leggi degli estremi, riproposte di recente da D'Arcy Thomson per spiegare i fenomeni organici, implicano pur sempre dei percorsi nell'estensione, che possiamo accostare e confrontare solo presupponendo quella forma che pretendevamo di spiegare. Insomma, non ci avviciniamo in questo modo alle unità primarie attive, ma restiamo nell'ambito di un'estensione senza sorvolo e di relazioni prive di ragione sufficiente. Ciò che Leibniz oppone a Newton (e Ruyer ai gestaltisti) è invece l'idea di una vera forma, irriducibile a un tutto apparente o a un campo fenomenico, di una forma in grado di salvaguardare la distinzione dei suoi dettagli e la propria individualità anche una volta immessa in una gerarchia. Ovviamente, le semi-totalità e le parti, le attrazioni e le spinte, gli equilibri dinamici e meccanici, le leggi degli estremi e le leggi del contatto, le onde e i condotti, i leganti e le colle, conservano la loro importanza, restano assolutamente indispensabili. Ma formano soltanto relazioni secondarie orizzontali, che obbediscono a massime subal-

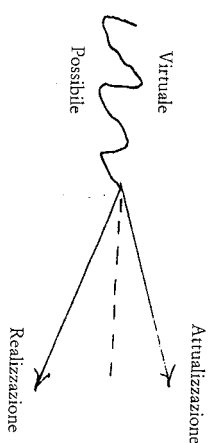
<sup>9</sup> Leibniz si dichiara d'accordo con Newton sulla legge di gravità inversa ai quadrati, ma ritiene che l'attrazione sia spiegata a sufficienza dal caso speciale dei fluidi e delle loro «impulsioni» (circolazione armonica dei pianeti donde deriva una forza centripeta). Ci troviamo qui di fronte a tutta una teoria della formazione di un vettore di gravità (cfr. G. W. LEIBNIZ, *Tentamen de motuum coelestium causis*, in *Mathematische Schriften* cit., vol. VI, p. 144), e a una teoria sul magnetismo (in id., *Opera omnia* cit., vol. II, parte II, p. 91). Sull'alternativa «attrazione-impulsione», anche in Newton, cfr. A. KÖRÉ, *Études newtoniennes*, Gallimard, Paris 1968, pp. 166-97 [trad. it. *Studi newtoniani*, Einaudi, Torino 1972, pp. 127-53]. Kóré sottolinea, non senza ironia, l'importanza del *Tentamen* per una possibile conciliazione dell'attrazione newtoniana con l'azione dei contigui («Leibniz fece ciò che Huyghens non era riuscito a fare»), pp. 127 e 148.

terne in base alle quali le strutture funzionano e le figure si ordinano o intrecciano *una volta formatesi*. Se in questo contesto si può parlare ancora di finalità, si tratta sempre di una finalità realizzata dal meccanismo.

Tutte queste leggi sono simili a quelle statiche, poiché concernono insiemi, ammassi, organismi, e non già esseri individuali. Non esprimono quindi le forze primitive degli esseri individuali, ma distribuiscono forze derivate nelle masse, forze elastiche, forze di attrazione, forze plastiche, che determinano caso per caso le relazioni materiali. La vera grande differenza non passa dunque tra l'organico e l'inorganico, ma attraversa l'uno e l'altro, distinguendo l'essere individuale dal fenomeno di massa o folla, la forma assoluta dalla figura o struttura massiccia, molare<sup>10</sup>. Sono i due piani, o i due aspetti, del calcolo. In altro, si trovano gli esseri individuali e le forme vere, le forze primitive; in basso, le masse e le forze derivate, figure e strutture. Indubbiamente, gli esseri individuali rappresentano le ragioni ultime e sufficienti: le loro forme o forze primitive, la gerarchia, l'accordo e la varietà di tali forme, di questo sono fatti in ultima analisi gli insiemi, i diversi tipi di insiemi. Ma anche il piano basso è irriducibile, ricordiamolo, poiché esso implica sempre una rapporto di individualità dei componenti e stabilisce un rapporto tra gli insiemi composti e le forze di relazione materiali o secondarie. È vero che un piano si piega sull'altro. Ma va ricordato in primo luogo che ognuno di essi presenta un tipo di piegatura assai particolare. Una catena montuosa, una successione genetica, o una gastrula, non si piegano tutte nello stesso modo. Di nuovo, questo esempio verte sull'organico e l'inorganico. Mentre ciò che va davvero distinto sono i ripiegamenti della materia, che nascondono sempre qualcosa della superficie relativa che modificano, e le pieghe della forma, che rivelano invece alla forma stessa i dettagli di una superficie assoluta, coprente ad ogni sua modifica.

<sup>10</sup> R. RUYER, *La genèse des formes vivantes* cit., pp. 54 e 68.

Perché il piano in basso non si rivela una semplice apparenza? A ben vedere, il mondo, la linea ingarbugliata del mondo, è come un virtuale che si attualizza nelle diverse monadi: il mondo possiede una sua attualità solo nelle monadi, ciascuna delle quali esprime il mondo stesso dal proprio punto di vista, sulla propria superficie. Ma il binomio virtuale-attuale non esaurisce certo il problema, poiché esiste anche un secondo binomio, assai diverso, il binomio possibile-reale. Ad esempio, Dio sceglie un mondo tra un'infinità di mondi possibili: gli altri mondi possiedono anch'essi una loro attualità, espressa in altrettante monadi, come Adamo che non pecca o Sesto che non viola Lucrezia. Esiste perciò una parte dell'attuale che resta possibile e non diventa per forza reale. Attuale non significa reale, l'attuale deve essere a sua volta realizzato, e al problema dell'attualizzazione del mondo si aggiunge così quello della sua realizzazione. Dio è «colui che fa esistere», ma Colui che fa esistere è da una parte Attualizzante e dall'altra Realizzante. Il mondo è una virtualità che si attualizza nelle monadi o nelle anime, ma è anche una possibilità che deve realizzarsi nella materia o nei corpi. E strano, si potrà obiettare, che il problema della realtà venga posto a proposito dei corpi che, se anche non sono semplici apparenze, sono comunque semplici fenomeni.



Il fenomeno però, il fenomeno in senso stretto, non è altro che il percepito nella monade. E quando dunque, in virtù della rassomiglianza del percepito con qualcosa = x, noi ci chiediamo se esistano dei corpi che agiscono gli uni sugli altri in modo tale che le nostre percezioni interne corrispondano ad essi, noi poniamo con ciò anche il pro-



blema di una realizzazione del fenomeno, o meglio di un «realizzante» del percepito, il problema cioè della trasformazione del mondo attualmente percepito in un mondo obiettivamente reale, in una Natura oggettiva<sup>11</sup>. In altre parole, non è il corpo che realizza, ma nel corpo qualcosa si realizza, qualcosa grazie a cui il corpo diventa anch'esso reale e sostanziale.

Il processo di attualizzazione agisce per distribuzione, mentre il processo di realizzazione agisce per rassomiglianza. Il che solleva un problema particolarmente delicato. Infatti, se il mondo è coinvolto in un duplice processo, di attualizzazione nelle monadi e di realizzazione nei corpi, qual è la sua vera consistenza, in che modo definito come *cioè* si attualizza e si realizza? Ci troviamo di fronte ad eventi: l'anima di Adamo pecca attualmente (secondo cause finali) e il suo corpo assorbe realmente la mela (secondo cause efficienti). La mia anima prova un dolore attuale, il mio corpo riceve un colpo reale. Ma che cos'è quella parte segreta dell'evento che si distingue a un tempo dalla sua realizzazione e dalla sua attualizzazione, benché non esista al di fuori di esse? Che cos'è la morte, ad esempio, che non si risolve né nella sua realtà esteriore né nella sua intimità nell'anima? Come visto, è la pura inflessione come idealità, singolarità neutra, incorpora ed impassibile, per dirla alla Blanchot, è «la parte dell'evento che il suo compiersi» non può attualizzare e il suo effettuarsi non può realizzare<sup>12</sup>. E l'esprimibile di tutte le espressioni, il realizzabile di tutte le realizzazioni, *Euentium tantum* al quale l'anima e il corpo tendano di approssimarsi, ma che non cessa di giungere e di

<sup>11</sup> La corrispondenza con Des Bosses pone appunto il problema della «realizzazione» dei fenomeni o del percepito al di fuori delle anime. Sul problema del «realizzante», cfr. la lettera a Des Bosses dell'aprile 1715.

<sup>12</sup> Tema ricorrente in M. BLANCHOT: cfr. *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1982, pp. 160-61 (trad. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975). Questa concezione dell'evento può essere accostata a quella della tradizione cinese e giapponese, seguendo le indicazioni di René de Ceccary e Nakamura nel loro commento all'opera del monaco Dōgen (XIII secolo) *Shōbōgenzō. La résene visuelle des êtres dans leur jussence*, Ed. de la Différence, Paris 1982.

attenderci: virtualità e possibilità pure, il mondo come un Incorporeo stoico, il puro predicato. Come direbbe il filosofo cinese (o giapponese), il mondo è il Cerchio, la pura «riserva» degli eventi, che si attualizzano in ogni io e si realizzano nelle cose una ad una. La filosofia di Leibniz, come traspare dalle lettere ad Arnauld, esige questa preesistenza ideale del mondo, sia rispetto alle monadi spirituali sia rispetto all'universo materiale, esige questa parte silenziosa e umbratile dell'evento. Noi possiamo parlare dell'evento solo quando esso è già costretto nell'anima che lo esprime e nel corpo che lo effettua, ma non potremmo tuttavia parlarne senza quella parte che ci sfugge. Benché sia assai difficile, dobbiamo pensare alla battaglia navale partendo da un potenziale che travalica tanto le anime che la conducono quanto i corpi che la fanno.

E in rapporto al mondo che possiamo allora definire espressivo l'universo materiale, o definire espressive le anime: le seconde esprimono il mondo attualizzandosi, laddove il primo esprime il mondo realizzandosi. Certo, si tratta di due regimi d'espressione assai diversi, realmente distinti, poiché l'uno è distributivo, mentre l'altro è collettivo. Ogni monade esprime per conto proprio il mondo intero, a prescindere dalle altre e senza influsso reciproco, mentre ogni corpo riceve l'impressione o subisce l'influsso degli altri, ed è l'insieme dei corpi, o l'universo materiale appunto, ad esprimere il mondo. L'armonia prestabilita si presenta dunque dapprima come un accordo tra questi due regimi. Ma i due regimi presentano un'ulteriore differenza: l'espressione dell'anima va dal tutto al particolare, cioè dal mondo intero a una zona privilegiata, mentre l'espressione del corpo va di parte in parte, dal prossimo al lontano, dato che un corpo corrisponde sempre a una zona privilegiata dell'anima e subisce, di corpo in corpo, l'impressione di tutti gli altri. Da questo punto di vista, vi è sempre un *corpo* che esprime da parte sua, coi suoi dintorni, ciò che l'anima esprime nella sua regione particolare, e l'armonia prestabilita risiede allora tra l'anima e il «suo» corpo. *Ma che cosa permette di dire «il corpo*

di una monade», «il suo corpo», visto che la monade è sempre un Ciascuno, un *Eteny*, e il corpo è invece sempre un corpo, un *One*? Su che cosa si fonda l'appartenenza di un corpo a ciascuna monade, malgrado la distinzione reale e la differenza di piano e di regime? Come può un *One*, senza cessare di essere un *One*, appartenere a ciascun *Eteny*? A ben vedere, l'armonia prestabilita non va tenuta distinta soltanto dall'occasionalismo di Malebranche o dal parallelismo di Spinoza, ma anche dalle proprie conseguenze: lungi dal risolvere il problema dell'unione dell'anima e del corpo, dell'incarnazione o della «presenza immediata», essa lo rende ancor più urgente – non foss'altro che per poter passare dal primo al secondo aspetto<sup>15</sup>. Infatti, l'armonia spiega la corrispondenza tra ogni anima e l'universo materiale, ma non può spiegare la corrispondenza tra l'anima e il suo corpo, non può spiegarla ipotizzando un qualsiasi rapporto nel corpo, perché un simile rapporto presuppone già un'appartenenza preesistente. Dunque, è soltanto al livello di una teoria dell'appartenenza che il problema può essere risolto: che cosa significa appartenere, in che senso un corpo appartiene a ciascuna anima?

Nell'ultima delle sue *Meditazioni cartesiane*, Husserl si richiama giustamente a Leibniz. Egli sviluppa in quella sede tutta una teoria dell'appartenenza, che riprende tre grandi idee avanzate da Leibniz: la monade è l'Ego nella sua concreta pienezza, l'Io riferito a una «sfera di appartenenza», alla sfera di tutto ciò che possiede; ma Io, co-

<sup>15</sup> Leibniz sottolinea spesso che l'unione dell'anima e del corpo, definita da una «presenza immediata», non va confusa con l'armonia. G. W. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée* cit. [trad. it. cit., p. 436]: *Rémuniques de l'Auteur du Système de l'Harmonie préétablie sur un enchaînement de Mémoires de Trévoux des Mars 1704* [trad. it. *Osservazioni dell'autore del Sistema dell'Armonia prestabilita*, in *Scritti filosofici* cit., vol. II, pp. 476-77]; lettera a Rémond del novembre 1715 cit., p. 658. Cfr. il commento di CH. FRÉMONT, *L'Etre et la relation* cit., p. 41. Il *Système nouveau de la nature* cit. [trad. it. cit., pp. 196-97], segnala la relazione tra i due problemi, e il passaggio dall'uno all'altro. Certo, anche l'occasionalismo di Malebranche parla di incarnazione, ma come mistero della fede. Benché tenda a esprimersi in questo modo, Leibniz considera invece il problema dell'incarnazione come intelligibile e risolvibile, almeno per quanto riguarda l'uomo.

me monade, trovo nella sfera di ciò che mi appartiene la traccia di qualcosa che non mi appartiene, che mi è estraneo; e posso così costituire una Natura oggettiva alla quale appartengono l'estraneeo e il mio stesso io. Alla prima domanda, «che cosa mi appartiene?», Leibniz risponde nello stesso modo in cui risponde Husserl: mi appartiene in primo luogo il pensiero dell'io, il cogito, ma anche il fatto che ho pensieri diversi, tutte le mie mutevoli percezioni, tutti i miei predicati inclusi, il mondo intero come mondo percettivo; e poi quella zona del mondo da me espressa chiaramente, il mio possedimento speciale; e poi ancora la materia prima che possiedo in virtù dell'esigenza di avere un corpo; e infine il corpo, un corpo. Io possiedo un corpo che viene a soddisfare quell'esigenza, come visto in precedenza, un corpo organico al quale sono immediatamente «presente», di cui dispongo in maniera immediata e col quale coordino un percettivo (io percettivo con organi, mani, occhi...) Ecco l'intera lista dei miei possedimenti; l'ultimo si distingue da tutti gli altri, poiché è estrinseco, non essendo un corpo nella mia monade. Il tutto ci consente di sottolineare già la grande differenza fra Leibniz e Husserl: è al livello del corpo che Husserl scopre l'estraneeo come l'altro-io, l'altra monade, «per trasposizione appercettiva a partire dal mio proprio corpo». Lo stesso non può dirsi per Leibniz, che scopre invece la pluralità delle monadi a uno stadio anteriore: tutto quanto eccede infatti la mia zona chiara o il mio dipartimento, e che tuttavia io includo, tutto quanto resta buio o oscuro per me, è come l'immagine negativa di altre monadi, poiché altre monadi ne fanno la loro zona chiara. Ragion per cui esiste già a questo livello una comunità di monadi, e una Natura prima costituita da tutte le loro zone chiare, che non ha bisogno di corpi per apparire. Certo, una monade non ne contiene altre, ma i miei possedimenti intrinseci recano comunque la traccia di estranei dei quali scopro l'ombra in me, nel mio scuro fondo, poiché non vi è niente di oscuro in me che non possa essere chiarificato in un'altra monade. In Leibniz, dunque, se un

incontro con l'estraneo si produce al livello del corpo, non sarà con l'altro-io, ma con qualcosa di più inatteso, che costituisce una Natura seconda.

Io ho un corpo, un corpo mi appartiene: in che modo la mia monade può possedere qualcosa di estrinseco, che è al di fuori di lei, al piano inferiore? Una delle tesi essenziali di Leibniz è quella che associa la distinzione reale e l'inseparabilità: non è perché due cose sono realmente distinte che esse devono per forza risultare separabili. Anzi, è proprio in questa luce che l'Armonia e l'Unione rivelano la loro concordanza: l'armonia prestabilita dell'anima e del corpo misura la loro distinzione reale, mentre l'unione determina la loro inseparabilità<sup>14</sup>. Perfino quando muoio, la mia monade non si separa da un corpo le cui parti non farebbero che degradarsi. Come visto, la mia monade non percepirebbe nulla in se stessa se non possedesse un corpo «rassomigliando» al quale essa percepisce. A seconda dell'ordine di rassomiglianza, può trattarsi di un corpo generico, specifico, organico: il un corpo d'uomo, oppure di cavallo, di cane... L'esigenza di avere un corpo è certo individuale, ma non il corpo che viene a soddisfarla, o almeno non subito. Leibniz insiste spesso su questo punto: Dio non dona un corpo all'anima senza fornire certi organi a quel corpo. Ora, che cosa rende un corpo organico, specifico o generico? Senza dubbio, un corpo è composto da un'infinità di parti materiali attuali, in conformità alla divisione infinita, in conformità cioè alla natura delle masse o degli insiemi. Ma queste infinità, a loro volta, non potrebbero comporre gli organi se non risultassero inseparabili da una folla di piccole monadi, monadi del cuore, del fegato, del ginocchio, degli occhi, delle mani (a seconda della loro zona privilegiata che corrisponde a questa o quella infinità): si tratta di monadi

<sup>14</sup> G. W. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée* cit. [trad. it. cit., p. 436: «Benché io non sostenga affatto che l'anima muti le leggi del corpo o che il corpo muti le leggi dell'anima, e che abbia introdotto l'armonia prestabilita per evitare questa confusione, nondimeno non cesso di ammettere una unione effettiva tra l'anima e il corpo che agisce come supporto»].

animali che appartengono anch'esse alle parti materiali del «mio» corpo e non vanno confuse con la monade cui il mio corpo appartiene. Sono solo i requisiti del mio corpo organico, specifico o generico; e non c'è da chiedersi se la materia pensi o percepisca, ma piuttosto se essa sia separabile o meno da quelle piccole anime capaci di percepire<sup>15</sup>. Ecco allora che la teoria leibniziana dell'appartenenza rovescia completamente il problema, in modo tale da rilanciarlo di continuo: occorre distinguere le monadi che hanno un corpo, o alle quali appartiene un corpo, dalle monadi che sono i requisiti specifici di quel corpo, o che appartengono alle parti di quel corpo. E queste monadi seconde, le monadi del corpo, possiedono anch'esse un corpo, un corpo diverso da quello di cui esse sono i requisiti, un corpo le cui parti possiedono a loro volta una folla di monadi terze, che a loro volta...<sup>16</sup>. L'anima e il corpo sono così realmente distinti, ma l'inseparabilità determina un andirivieni tra i due piani: la mia monade unica ha un corpo, le cui parti possiedono a loro volta un'infinità di monadi, ciascuna delle quali ha un corpo...

Se il mio corpo, il corpo che mi appartiene, è un corpo che obbedisce alla legge degli insiemi, ciò significa inoltre che le sue parti non soltanto si ingrandiscono o si rimpiccioliscono, involgono ed evolvono, ma non cessano di passare, non cessano di andarsene (flussione). E quando se ne vanno, le monadi che risultano inseparabili da esse le seguono e mi sfuggono: requisiti del mio corpo, lo sono però solo «pro tempore»<sup>17</sup>. La teoria dell'appartenenza distingue, dunque, tra appartenenze non simmetriche e appartenenze rovesciate (un corpo appartiene alla mia mo-

<sup>15</sup> *Id.*, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 187-89].

<sup>16</sup> *Id.*, *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 295]; vedi anche la corrispondenza con Des Bosses, lettere del giugno 1712 cit., pp. 520-22.

<sup>17</sup> *Id.*, lettera ad Arnauld, settembre 1687 cit. [trad. it. cit., pp. 197-215]. E *Id.*, *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 295: «Non bisogna però immaginare, come taluni che hanno male interpretato il mio pensiero, che ogni anima abbia una massa o porzione di materia propria o che le sia soggetta per sempre e che quindi essa possieda altri viventi inferiori, destinati per sempre al suo servizio...»].

nade, delle monadi appartengono alle parti del mio corpo), ma anche tra appartenenze costanti e appartenenze temporanee (un corpo appartiene costantemente alla mia monade, delle monadi appartengono temporaneamente al mio corpo). Ed è proprio a questo punto che si ha, nella teoria dell'appartenenza, la rivelazione di un semi-estranio: l'animale in me come essere concreto. La grande differenza con Husserl consiste nel fatto che quest'ultimo non scorge chissà quale problema nella composizione organica: il mio corpo non pone particolari problemi nella mia sfera di appartenenza, e l'estraneo sorge solo con l'altro corpo attraverso il quale io individuo un Alter-Ego che non mi appartiene; quanto all'animale, poi, è soltanto un'«anomalia» di questo Altro. Per Leibniz, invece, l'alter-ego è già sorto a uno stadio precedente della deduzione fenomenologica e non pone chissà quali problemi nella teoria dell'armonia prestabilita. Con l'unione dell'animale e del corpo, l'estraneo che compare adesso tra le mie stesse appartenenze, per farle vacillare, è piuttosto l'animale, sono i microscopici animalietti inseparabili dalle parti fluenti del mio corpo, pronti sempre a ridiventarmi estranei come lo erano prima. «Se l'anima di Cesare, ad esempio, fosse sola nella natura, l'autore delle cose avrebbe potuto fare a meno di darle organi; ma quello stesso autore ha voluto formare anche un'infinità di altri esseri che sono avviluppati negli organi, gli uni negli altri; il nostro corpo è così una sorta di mondo pieno di un'infinità di creature che meritavano anch'esse di esistere»<sup>18</sup>. Gli animali che io incontro all'esterno sono sempre un ingrandimento di queste piccole creature, e non è solo una psicologia animale, ma una monadologia animale a risultare essenziale nel sistema di Leibniz. Ciò che la mia sfera di appartenenza mi svela per davvero sono le appartenenze rovesciate, temporanee o provvisorie (benché un corpo mi appartenga sempre). In effetti, è difficile per ciascuno di noi stilare la lista dei propri possedimenti. Non

<sup>18</sup> ID., lettera a Lady Masham, giugno 1704 cit.

è facile capire ciò che ci appartiene, e per quanto tempo. La fenomenologia non basta a dare una risposta. Il grande inventario di Malone ne è una riprova, nella letteratura moderna. Malone è una monade nuda, o quasi nuda, stordita, degenerata, la cui zona chiara continua a rimpicciolirsi, mentre il corpo si involge e i requisiti sfuggono. Gli risulta difficile afferrare ciò che gli appartiene ancora, «per sua definizione», e ciò che non gli appartiene che a metà e per un momento, cosa o microscopico animalietto, a meno che non sia lui ad appartenere – certo, ma a chi? E, un problema metafisico. Gli occorrerebbe uno strumento speciale, una sorta di *vinculum*, per smistare ciò che gli appartiene veramente, ma non possiede più neanche questo.

Queste trasformazioni dell'appartenenza o del possesso sono decisive in chiave filosofica. E come se la filosofia penetrasse in un nuovo elemento, sostituendo l'Avete all'Essere. Certo, la formula «avere un corpo» non è una novità, ma nuovo è il fatto di avere concentrato l'analisi sulle specie, i gradi, i rapporti e le variabili del possesso, per farne il contenuto o lo sviluppo stesso della nozione d'Essere. Gabriel Tarde, più che Husserl, ha davvero afferrato l'importanza di questo cambiamento, mettendo in forse l'ingustificabile primato del verbo essere: «Il vero opposto dell'io, non è il non-io, ma il *mio*; il vero opposto dell'essere, o dell'avente, non è il non-essere, ma l'*avuto*»<sup>19</sup>. Già all'interno della monade, Leibniz stabilisce una correlazione tra «io ho dei pensieri diversi» e «io sono pensante»: le percezioni come predicatori inclusi, o come proprietà interne, finiscono qui per sostituire gli attributi. La predicazione, che rientra nel campo dell'avere, finisce per risolvere le aporie dell'es-

<sup>19</sup> Nel suo fondamentale articolo *Monadologie et sociologie*, G. TARDE parla della sostituzione dell'avere all'essere come di un autentico ribaltamento della metafisica, che dobbiamo proprio alla «monade». J. MILLER ha commentato questa tesi, proponendo di chiamare «Echologia» la disciplina che prende così il posto dell'Ontologia (*Gabriel Tarde et la philosophie de l'histoire*, Vrin, Paris 1970, pp. 167-70).

sere o dell'attribuzione. Ed il corpo, come proprietà estrinseca, finisce per introdurre fattori di rovesciamento, capovolgimento, precarizzazione e temporalizzazione nel possesso. Così, entrando in questo nuovo campo dell'avere, non entriamo in un elemento dove domina la calma, quello del proprietario e della proprietà ben definita, una volta per tutte. Ciò che si regola nel campo dell'avere, attraverso la proprietà, sono i rapporti mutevoli e continuamente modificati delle monadi tra loro, sia dal punto di vista dell'armonia, in cui le si considera «una ad una», sia dal punto di vista dell'unione, in cui le si considera «l'una con l'altra». Anche in questo caso esiste una casistica. Alla resa dei conti, una monade ha per proprietà non attribuiti astratti come movimento, elasticità, plasticità, ma altre monadi, come una cellula o altre cellule, un atomo o altri atomi. Sono questi i fenomeni di asservimento, di dominazione, di appropriazione, che riempiono il campo dell'avere, campo che si trova sempre sotto una certa potenza (ecco perché Nietzsche si sentirà tanto vicino a Leibniz). Avere, possedere significa piegare, ossia esprimere ciò che è contenuto «in una certa potenza». Se il Barocco è stato messo sovente in relazione col capitalismo, è perché esso va messo in relazione con una crisi della proprietà, che scoppia in concomitanza con la comparsa di nuove macchine in ambito sociale e con la scoperta di nuovi viventi nell'organismo.

L'appartenenza e il possesso fanno subito pensare al dominio, alla dominazione. Un corpo specifico appartiene alla mia monade, ma solo *finché* la mia monade domina le monadi che appartengono alle parti del mio corpo. L'espressione, come cifra delle corrispondenze, viene così oltrepassata dalla dominazione, come cifra delle appartenenze: ogni monade esprime il mondo intero e quindi tutte le altre monadi, ma da un punto di vista che la collega più strettamente ciascuna di esse a qualcun'altra, che essa domina o da cui è dominata. Se un corpo mi appartiene sempre, è perché le parti che se ne vanno sono subito sostituite da altre, le cui monadi si pongono a lo-

ro volta sotto il dominio della mia (vi è periodicità nel rinnovamento delle parti, non tutte se ne vanno allo stesso tempo): un corpo è simile al vascello di Teseo, che gli ateniesi riparavano di continuo<sup>20</sup>. Ma, posto che nessuna monade ne contiene altre, il dominio rimarrebbe una nozione vaga, godrebbe solo di una definizione nominale, se Leibniz non giungesse a definirlo più esattamente come un «vincolo sostanziale». È uno strano legame, un aggancio, un giogo, un nodo, una relazione complessa che implica più termini variabili e un solo termine costante.

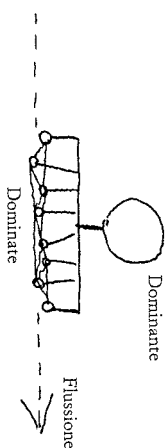
Il termine costante è la monade dominante, perché la relazione vincolante le appartiene o è «fissata» ad essa. Di primo acchito, tuttavia, sorprende che questa relazione, i cui termini variabili sono dati da altre monadi (da quel momento dominate), non possa essere un predicato contenuto nel suo soggetto. E per questo motivo, d'altronde, che la relazione viene detta «sostanziale», non essendo un predicato. Dato che ogni relazione ha un soggetto, la monade dominante è dunque soggetto del vincolo, ma un «soggetto di adesione», e non di inerenza o di innesione<sup>21</sup>. Si tratta di un paradosso quasi insopportabile nel leibnizianesimo, come hanno notato in molti. Non vi è certo paradosso nel fatto che le relazioni siano dei predicati, posto di sapere che cos'è un predicato e qual è la sua differenza rispetto a un attributo; e l'armonia pre-stabilita, del resto, non implica alcun rapporto esterno fra le monadi, ma solo accordi regolati dal di dentro. In compenso, il paradosso sembra diventare insormontabile non appena si fa riferimento a un possesso estrinseco, cioè a una relazione che, pur avendo un soggetto, non è nel suo soggetto, non è un predicato. Quel che Leibniz scopre in questo modo è che la monade come interiorità assoluta,

<sup>20</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 360-62], e molto di frequente nella corrispondenza con Des Bosses.

<sup>21</sup> Su questa distinzione nelle teorie scolastiche del «viniculum», cfr. A. БОЕНН, *Le vinculum substantiale chez Leibniz* cit., pp. 77-98. E G. W. LEIBNIZ, lettera a Des Bosses, aprile 1715 cit.: «Questo legame sarà sempre unito alla monade dominante».

come superficie interna a un solo lato, possiede nondimeno un altro lato, o un minimo di fuori, una forma di fuori strettamente complementare ad essa. Forse la topologia è in grado di risolvere quest'apparente contraddizione? In effetti, la contraddizione svanisce se ci ricordiamo che l'«unilateralità» della monade implica comunque, come condizione della sua chiusura, una torsione del mondo o una piega infinita, che non può dispiegarsi nel senso richiesto dalla condizione se non restituendo l'altro lato, non come esterno alla monade, ma come l'esterno o il fuori della sua stessa interiorità: una parete, una membrana morbida e aderente, coestensiva a tutto il dentro<sup>22</sup>. Questo è il vincolo, il legame primario non localizzabile che borda l'interno assoluto.

Quanto ai termini variabili, si tratta delle monadi che rientrano nella relazione come «oggetti», fosse pure per un solo istante. Questi oggetti possono sussistere senza la relazione, e la relazione può sussistere senza di essi: la relazione è esterna alle variabili, così come essa è il fuori della costante<sup>23</sup>. Ed è tanto più complessa quanto più ampia è l'infinità delle sue variabili, che saranno dette *dominate* nella misura in cui rientrano in una relazione connessa alla *dominante* (o costante).



<sup>22</sup> Buffon sviluppa un'idea paradossale assai simile a quella del vincolo: un «calco interno» che si impone alle molecole organiche variabili (*Histoire des animaux*, cap. III). Cfr. G. CANGUHEM, *Commissaire de la vie*, Viri, Paris 1975, pp. 63-67; e sull'uso della parola «monade» in storia naturale dopo Leibniz, pp. 215-17.

<sup>23</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Des Bosses, maggio 1716 cit., p. 586; il vincolo è «tale naturalmente, non essenzialmente. Richiede, infatti, monadi, ma non le implica essenzialmente, perché può esistere senza le monadi, e le monadi senza di esso».

Quando esse cessano di trovarsi in questa relazione, entrano in un'altra, in un altro vincolo connesso a un'altra dominante (a meno che non si liberino da ogni vincolo). Per valutare l'azione del vincolo, dobbiamo però distinguere con nettezza due aspetti. Per prima cosa, il vincolo prende le sue variabili *in massa*, come masse. Ciò non significa tuttavia che le monadi che cadono sotto il suo dominio perdano la loro individualità (ciò implicherebbe un miracolo). Al contrario, il vincolo presuppone questa individualità, e le modificazioni o percezioni interne delle monadi, ma non vi cambia nulla e non dipende da esse. Ne trae solo una «modificazione comune», cioè una sorta d'Eco che le attraversa tutte quante quando si riflettono su una parete<sup>24</sup>. Come hanno mostrato Yvon Belaval e Christiane Frémont, è il vincolo stesso a costituire questa «parete riflettente», nella misura in cui esso è quella forma del fuori che dipende dalla dominante (o costante); per quanto concerne le monadi variabili, esse sono allora le «emittenti», mentre l'eco è la loro modificazione d'insieme<sup>25</sup>. In tal senso, il vincolo cattura le sue variabili in un effetto di massa, e non nella loro individualità: donde il passaggio dall'ottica all'acustica, o dallo specchio individuale all'eco collettiva – con effetti di morio o brulichio che rinviano a questo nuovo registro acustico. Ma, se il vincolo cattura davvero le monadi in masse, è proprio esso ad effettuare allora il rovesciamento dell'appartenenza. Finché le monadi sono intese nella loro individualità, un corpo appartiene ad ogni monade che è inseparabile da esso: ciò è vero per la monade dominante, ed è vero pure per ogni monade dominata che, presa individualmente, diventa a sua volta dominante e

<sup>24</sup> Id., lettere a Des Bosses dell'aprile e agosto 1715 cit., pp. 554-56 e 559-65.

<sup>25</sup> La teoria del vincolo affiora tardi in Leibniz, nella corrispondenza con Des Bosses (1706-16). Il problema è stato analizzato da Y. BELAVAI, *Leibniz, Initiation à sa philosophie*, Viri, Paris 1953, pp. 244-52, e da CH. FRÉMONT, *L'Etre et la relation* cit., pp. 31-42. Frémont dimostra la notevole importanza del *viniculum* per la teoria leibniziana della relazione, aprendo nuove prospettive per la sua comprensione.

possiede quindi un corpo. Accade invece il contrario quando le monadi dominate sono prese in massa sotto un vincolo: in questo caso, sono loro che appartengono a un'infinità di parti materiali che sono inseparabili da esse. E sono sempre loro a determinare la specificità di queste parti, in un duplice senso: omogeneità delle parti che si sostituiscono di continuo ed eterogeneità delle parti che si coordinano tra loro. In breve, il vincolo – inteso come una membrana o una parete – effettua una sorta di smistamento delle monadi che riceve come termini: e sono queste masse smistate a determinare caso per caso la specificità delle parti organiche, e quindi l'unità specifica o generica del corpo al quale queste parti rinviano. Questo corpo, precisiamolo, non è quello di una monade variabile, poiché quest'ultima ha un corpo, a propria volta, solo a titolo individuale e quando funge da costante. Il corpo organico composto di parti materiali è dunque esattamente il corpo posseduto dalla dominante, *un* corpo che trova qui la determinazione della sua unità specifica.

Il secondo aspetto da sottolineare è quello che concerne il vincolo quando è posto in relazione, non più con le monadi dominate variabili, ma direttamente con la monade dominante (o costante). Essendo fissato o associato a una dominante individuale, infatti, il vincolo determina una unità individuale del corpo che gli appartiene: il corpo che mi appartiene non è soltanto un corpo d'uomo, di cavallo, di cane, ma è il mio corpo. Non solo, ma non potrebbe esserci unità specifica se l'unità individuale non fosse già presupposta in questa prima funzione del vincolo. Se tante parti materiali possono andarsene in qualsiasi momento per essere sostituite da altre, non è solo perché esse sono in sé sostituibili, ma perché il corpo al quale esse appartengono di passaggio resta individualmente uno, resta un corpo unico, grazie alla monade cui quel corpo continua ad appartenere. E' tutto un ciclo dell'anima e del corpo che passa per *Every*, per *One*, e poi ritorna a *Every* grazie alle appartenenze o al «possessivo». <sup>1)</sup> *Ciascuna* monade individuale possiede *un* corpo da cui è in-

separabile; 2) ciascuna possiede inoltre un corpo, in quanto ciascuna è il soggetto costante del vincolo che è fissato ad essa (il suo vincolo); 3) questo vincolo ha per variabili delle monadi catturate in masse; 4) queste masse di monadi sono inseparabili da un'infinità di parti materiali alle quali esse appartengono; 5) queste parti materiali dettano la composizione organica di *un* corpo, il cui vincolo connesso alle variabili assicura l'unità specifica; 6) *questo* corpo appartiene alla monade individuale, è il suo corpo, in quanto esso dispone già di un'unità individuale, in virtù del vincolo connesso adesso alla costante.

Tutto risulta ancora più complicato se diamo un'occhiata alla classificazione necessaria delle monadi. Prese individualmente, tutte le monadi senza eccezione esprimono il mondo intero, e si distinguono unicamente per il loro dipartimento, per la zona chiara della loro espressione. Le monadi razionali hanno una zona chiara tanto vasta e tanto intensa da prestarsi a operazioni di riflessione o approfondimento che fanno tendere queste monadi verso Dio. Ma pure le monadi animali hanno un propria zona chiara, seppur minuscola, pure la Zecca, pure una monade del sangue, del fegato... Presa nella sua individualità, ogni monade è una *sostanza semplice*, una *forma primitiva attiva*, un'unità d'azione o di cambiamento interno. Certo, essa ha un corpo, è inseparabile da un corpo corrispondente alla sua zona chiara, ma non lo contiene in sé, è realmente distinta dal corpo: essa lo esige soltanto, a causa della limitazione della propria forza, che costituisce la sua potenza passiva o la sua *materia prima* («*mole*»). È una monade dominante nella misura in cui essa esige. Ogni monade razionale è dominante, non potrebbe essere altrimenti. Ma anche nella morte, quando essa «sembra» aver perduto il proprio corpo, quando diventa animale, la monade un tempo razionale continua ad esser dominante. Tutte le monadi animali, tutte le monadi, per quanto scure esse siano, sono dominanti sotto un certo profilo: lo sono se le si considera individualmente, in quanto hanno un corpo, anche se infinitamen-

te involuto, anche se schiacciato o mutilo. Esse sono immediatamente presenti al corpo, ma per *proiezione*: la forza primitiva attiva si proietta come dominante in un punto del corpo<sup>26</sup>.

Le monadi dominate formano una seconda specie di monadi (benché siano dominanti, o di prima specie, dal punto di vista precedente). Le monadi razionali non possono mai essere dominate, mentre le monadi animali possono sempre esserlo. Ciò accade quando sono prese in massa, invece di essere considerate nella loro individualità. Quando sono prese in massa, non è in relazione al corpo che possiedono, ciascuna per conto proprio, dato che in quel caso sono dominanti. Sono prese in massa, semmai, in relazione ad aggregati infiniti di parti materiali che le possiedono e che sono da esse inseparabili. Queste parti compongono un corpo, ma non il corpo delle monadi dominate, bensì il corpo della dominante, il corpo posseduto dalla loro monade dominante. Infatti, ciò che cattura un'infinità di monadi in massa, è un nodo, un vincolo fissato ad una monade individuale determinabile come dominante, un vincolo che riconduce al corpo di quest'ultima gli aggregati materiali corrispondenti alla massa considerata. Fin qui, abbiamo considerato come sinonimi i termini «massa», ammassi, aggregati. Adesso siamo invece in grado di comprendere che essi sono distinti (realmente), dal momento che gli aggregati sono materiali, mentre le masse sono monadiche. Le masse riferite a un vincolo formano, con gli aggregati da cui sono inseparabili, le parti organiche del corpo della monade da cui sono dominate. Fanno degli ammassi un organismo, organizzano gli aggregati. Perciò, sono certo forze attive, ma *collettive e derivate* (forze «plastiche»); non sono più

<sup>26</sup> Cfr. la corrispondenza con Arnauld cit., pp. 179-92: l'anima del verme tagliata in due, all'infinito, o l'anima del ceppo nelle ceneri, rimangono in una parte, per quanto piccola, in cui esse si proiettano. Vedi anche la lettera a Lady Masham, giugno 1704 cit.: «il punto di vista» dell'anima è nel corpo. E. G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 258]: è secondo un rapporto di proiezione che noi situiamo un dolore, ad esempio, nel corpo.

unità di cambiamento interno, bensì unità di generazione e corruzione apparente, che rendono conto della composizione organica in termini di avviluppo, sviluppo e flusso delle parti materiali. Invece di proiettarsi in un corpo che appartiene loro, esse si ricollegano collettivamente alle parti materiali cui appartengono, e vengono quindi dette anch'esse materiali<sup>27</sup>. Possiamo allora trarne la conclusione che le monadi di seconda specie, le monadi in massa, formano in senso stretto *sostanze corporee o composte*, dette pure *sostanziali*: «moltitudine di sostanze il cui blocco (*massa*) forma il corpo intero», e che sono «parti di una materia seconda»<sup>28</sup>. Dato però che le monadi sono prese in massa soltanto sotto un vincolo, le sostanze corporee o composte sono passibili di una definizione allargata, che comprende la monade dominante, di prima specie, nella misura in cui la sua esigenza di avere un corpo è effettivamente soddisfatta dalle monadi che essa domina: «Vi è sostanza composta soltanto là dove vi è una monade dominante con un corpo vivente organico».

Lo stesso dicasi per la materia cosiddetta seconda: se la materia prima o «nuda» (*mole*) è la semplice esigenza di avere un corpo, la materia seconda o «vestita» (*massa*) è in senso lato ciò che soddisfa quest'esigenza, ossia l'organismo inseparabile da una massa di monadi. Dato però che sussiste una distinzione reale tra le due, la materia seconda in senso stretto designa soltanto l'aggregato inorganico che la massa di monadi organizza<sup>29</sup>. E possiamo al-

<sup>27</sup> A ben vedere, non esiste né generazione né corruzione degli organismi, bensì composizione. Eppure Leibniz conserva il binomio *generazione-corruzione*, per distinguere da altre due categorie della «Cinesia»: il *cambiamento interno* e il *movimento locale esterno*. Tuttavia, mentre il cambiamento è di natura psichica, la composizione organica è materiale, con il materiale il movimento. Cfr. id., lettera a Lady Masham, luglio 1705, cit., p. 368: le stesse forze plastiche sono «meccaniche».

<sup>28</sup> Id., lettera ad Arnauld, ottobre 1687 cit. id., lettera a Des Bosses, maggio 1716 cit., p. 573: «Limite la sostanza corporea, ossia composta, ai soli viventi, solo cioè alle macchine organiche».

<sup>29</sup> Id., lettera a Des Bosses, maggio 1716 cit.: «La materia seconda è un aggregato». Nei *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 50], essa «è soltanto un ammasso». Al contrario, in senso lato, vedi la lettera ad Arnauld citata alla nota



lora dire che le forze derivate si esercitano sulla materia seconda, o che le appartengono. Certo, gli aggregati materiali possiedono anch'essi strutture e figure, che obbediscono a leggi statistiche di equilibrio, di contatto o di campo, di spinta o di trazione, come abbiamo constatato già a proposito degli estremi. Ma simili leggi o relazioni secondarie implicano che forze in massa si esercitano sugli aggregati, risultando collettive senza perciò essere statistiche: queste forze derivate, infatti, sono quelle delle monadi dominate che conservano comunque la propria individualità, ciascuna nei confronti di un altro corpo in cui essa si proietta come forza primitiva o monade dominante. Non solo, ma ogni massa di monadi dominate, con le proprie forze derivate, esiste solo in relazione a un'individualità pura, quella della propria dominante, intesa come forza primitiva di sorvolo. Le forze derivate disegnano quindi il profilo di un campo che si potrebbe chiamare misto, o intermedio, tra le collezioni o gli insiemi statistici e le distribuzioni individuali, un campo rivelato dai fenomeni di massa<sup>30</sup>, in cui l'aspetto interindividuale e interattivo finisce per prevalere su quello collettivo. In questa luce, le forze derivate appartengono certo alla materia seconda o vestita, intesa però come materia organica. Si esercitano sugli aggregati, ma appartengono pur sempre agli organismi. La materia insomma non presenta soltanto strutture e figure, ma *testiture*, in quanto essa comporta quelle masse di monadi da cui risulta inseparabile. E un concetto barocco della materia, in filosofia come in scienza e in arte, che per essere coerente deve spingersi fino a questo punto, fino a una *testinologia*, che propugna un organicismo generalizzato, ossia una presenza

precedente. Cfr. anche ID., *De ipsa natura* cit. [trad. it. cit., p. 300: «La materia seconda è una sostanza completa»]. Sulle accezioni di materia seconda e di materia prima, e sulla terminologia «*massa-moles*», cfr. CH. FRÉMONT, *L'Être et la relation* cit., pp. 103 e 132-33.

<sup>30</sup> R. RUYER ha ben delimitato questo campo misto, sia nelle carene di Markov (cfr. *La genèse des formes vivantes* cit., cap. VIII) sia nei fenomeni atomici (cfr. *Néo-finalisme* cit., pp. 218-20).

degli organi ovunque (la pittura di Caravaggio?)<sup>31</sup>. La materia seconda è vestita, ma «vestito» può significare due cose: che la materia è superficie portante, struttura rivestita di un tessuto organico, oppure che la materia è il tessuto stesso o il rivestimento, tessitura che avviluppa e include la struttura astratta.

Questo campo di massa, interindividuale, interattivo, è assai movimentato, poiché è quello delle apparenze temporanee e dei possedimenti provvisori. Ad ogni istante, aggregati di parti (mai tutte le parti assieme) abbandonano il mio corpo, e dunque masse di monadi che la mia in precedenza dominava entrano in un altro vincolo, in un altro dominio. Non sarà più la stessa massa, poiché il vincolo è cambiato, e non saranno neppure le stesse parti specifiche, poiché il nuovo vincolo effettua un nuovo smistamento, che scompone e ricompone gli aggregati specificati. Certo, non vi è spazio in Leibniz per una trasformazione delle specie, ma vi è ampio spazio per mutazioni, esplosioni, associazioni e dissociazioni repentine, sempre nuovi concatenamenti. Ciò che Leibniz chiama metamorfosi, o metaschematismo, non riguarda soltanto la proprietà prima dei corpi, cioè la loro capacità di avviluppare all'infinito e di sviluppare fino a un certo punto le loro parti specifiche, ma anche la proprietà seconda, la flussione in virtù della quale le parti non cessano di abbandonare il proprio aggregato specifico per entrare in tutt'altri aggregati, specificati in maniera diversa. Tuttavia, non capita anche che aggregati materiali abbandonino un corpo organico senza entrare in un altro, o che le loro monadi sfuggano al dominio sotto il quale si trovavano senza sottomettersi subito ad un altro vincolo? Quando ciò accade, esse restano monadi non legate, senza vincolo. E gli aggregati materiali sembrano allora presentare solo relazioni secondarie: non si tratta più di tes-

<sup>31</sup> Cfr. F. BARDON, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Presses Univ. de France, Paris 1978, pp. 68-71: Caravaggio come pittore di tessitura (la materia scura è modulata dai colori e le forme agiscono come forze) e il paragone con Bruno.

suti, ma di feltro, ottenuto per via di semplice pressatura. Questi aggregati inorganici, disorganizzati, come feltro, continuano certo ad avere organismi nei loro sotto-aggregati: ogni corpo nasconde organismi nelle sue pieghe, ci sono organismi dappertutto... Ma non tutto è organico. E questi corpi inorganici saranno allora non più sostanze corporee o composte, ma *compositi sostanziali, semi-sostanze* o corpi *sostanziali*? Per come il problema si pone, si capisce al volo che non possiamo tagliar corto e dire semplicemente: questi corpi sono puramente meccanici (anche tenendo conto delle leggi degli estremi), questi corpi non hanno – o non hanno più – monadi. Poiché non sarebbero più dei corpi. Sarebbero soltanto «fenomeni», ed anche in questa veste sarebbero comunque «percepiti» da una monade. No, nella misura in cui questi corpi sono ancora corpi, sono cioè fenomeni realizzati, essi «hanno» delle monadi. Certo, obbediscono a relazioni secondarie meccaniche, ma anche gli organismi lo facevano. Ogni particella materiale possiede delle monadi e possiede delle forze derivate (benché non si tratti più di forze plastiche) senza le quali essa non potrebbe obbedire a nessuna massima o a nessuna legge. Leibniz lo rammenta di continuo: organico o *mero* che sia, nessun corpo può seguire una legge se non ha una *natura interiore* che lo rende capace di farlo. E una sciocchezza credere che la legge agisca in questa o quella occasione: come se la legge di gravità dovesse «agire» per far cadere una certa cosa. Ed è proprio questo il punto del contendere tra l'armonia prestabilita e l'occasionalismo: ciò che Leibniz rimprovera a Malebranche è di aver sottomesso i corpi (e le anime) a leggi generali che, proprio per il fatto di essere generali, restano in fin dei conti miracolose, poiché nessuna forza nella natura individuale della cosa la rende capace di seguire quelle leggi<sup>32</sup>. In breve, i corpi inorgani-

<sup>32</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Des Bosses, agosto 1715 cit., p. 563: «semi-es-seri, che non sono mantenuti da un vincolo».

<sup>33</sup> Id., *Addition à l'explication du Système nouveau* cit., p. 587; Id., lettera all'abate Conti in *Opera omnia* cit., vol. III, p. 446.

ci possiedono delle forze, possiedono delle monadi, che vanno a costituire *una terza specie di monadi*.

Non sono più monadi dominanti o dominate. Le potremmo chiamare degenerate, nel senso in cui si parla di coniche degenerate. Ogni monade è un'unità interna, ma ciò di cui essa costituisce l'unità non per forza dev'essere interno alla monade. Le monadi di prima specie sono unità di cambiamento interno. Le monadi di seconda specie sono unità di generazione o corruzione organica (composizione). Le monadi degenerate, invece, sono unità di movimento esterno. Il carattere estrinseco del movimento fa tutt'uno con la condizione stessa dei corpi o delle parti materiali – rapporto coi dintorni, determinazione per contiguità, relazione meccanica. Ma ogni movimento compiuto seguendo una legge, sotto l'azione di corpi esterni, all'infinito, possiede comunque un'unità interna senza la quale non sarebbe individuabile come movimento e non sarebbe quindi discernibile dal riposo. Leibniz si ritrova qui su posizioni assai simili a quelle di Bergson, come abbiamo già notato: esiste una determinazione necessariamente estrinseca del tragitto, che presuppone però un'unità interna della traiettoria, rispetto alla quale la determinazione estrinseca non si rivela altro che ostacolo o mezzo, ostacolo e mezzo al tempo stesso. Ciò che è determinato dal di fuori è l'elasticità, ma non la forza interna che agisce su di essa, una forza che possiamo dire solo «viva» o «morta», in misura direttamente proporzionale allo stato estrinseco. Esiste dunque una forza attiva elastica, non soltanto per l'insieme del movimento nell'universo, ma per ogni movimento discernibile in un aggregato determinato – una forza che, in quest'ultimo caso, potrà essere solo impedita o scatenata dagli altri aggregati<sup>34</sup>. E queste forze o unità interne di movimento ap-

<sup>34</sup> Su queste unità interne e la determinazione esterna, cfr. Id., *Erzählung* cit. [trad. it. cit., pp. 209-11]. *De la réforme de la philosophie première et de la notion de substance* (1964) [trad. it. *Sulla correzione della filosofia prima e sulla nozione di sostanza*, in *Scritti filosofici* cit., vol. II, pp. 704-7]; Id., *De ipsa natura* cit., trad. it., p. 304.

partengono agli aggregati in quanto tali: sono monadi derivate, senza vincolo. Sono «tendenze». In questo modo, Leibniz si propone di oltrepassare la dualità tra la potenza e l'atto, ma di farlo scandendo più livelli. Le monadi di prima specie sono atti, sono *potenze in atto*, poiché sono inseparabili dall'attualizzazione che esse operano. Le monadi di seconda specie non sono neanche esse potenze «nude», ma semmai *disposizioni*, *habitus*, nella misura in cui rientrano in un vincolo. E le monadi di terza specie sono *tendenze* che non attendono dal di fuori alcun passaggio all'atto, ma soltanto «l'eliminazione dell'impedimento»<sup>35</sup>. E vero che la tendenza si esaurisce all'istante, il che sembra contraddire l'eternità della monade e l'unità della traiettoria. Ma l'istantaneità della tendenza significa che l'istante stesso è tendenza, e non atomo, significa cioè che un istante scompare solo per passare in un altro istante: ragion per cui appartiene alla tendenza, o all'unità interna del movimento, la prerogativa di essere ritratta o ricostituita ad ogni istante, secondo una particolare declinazione dell'eternità. La tendenza è istantanea e l'istante è tendenza al futuro. La tendenza muore di continuo, ma è morta solo per il lasso di tempo in cui essa muore, cioè all'istante, per essere subito ricreato l'istante successivo<sup>36</sup>. Le monadi di terza specie sono lampeggianti, in un certo senso, a differenza di quelle illuminanti e di quelle illuminate.

<sup>35</sup> Sulla necessità di correggere il binomio aristotelico potenza-atto, cfr. ID., lettera a Des Bosses, febbraio 1796 cit.; ID., *De la réforme de la philosophie première* cit. [trad. it. cit., pp. 704-71]. Su potenza-disposizione-tendenza, cfr. ID., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 236-37 e 298-99]. In quest'ultimo testo, le monadi di prima specie vengono definite «tendenze primitive»; la definizione è giusta, nella misura in cui esse «si impediscono tra loro».

<sup>36</sup> Oltre ai testi di gioventù, essenziale è la lettera a De Volder, in risposta a quella ricevuta nell'agosto 1699, in ID., *Die philosophischen Schriften* cit., vol. II, p. 191. In questa luce, Guéroni dimostra che i due modelli del movimento, l'azione libera e il lavoro, tendono a unificarsi: «Si ottiene come una successione di pulsazioni aventi ciascuna una realtà distinta che segna ogni volta un istante diverso». Non a causa di una discontinuità del tempo, ma perché la sua stessa continuità, semmai, implica il cambiamento di ciò che lo riempie in due istanti, per quanto riavvicinati essi siano. Cfr. M. GUÉRONI, *Dynamique et métaphysique leibnizienne* cit., pp. 148-49.

Non è però un controsenso identificare le forze derivate, plastiche o elastiche che esse siano, con una certa specie di monadi? La monade è individuo, anima, sostanza, forza primitiva dotata d'azione solo interna, mentre le forze derivate, dette materiali, accidentali, modali, «stati di una sostanza», si esercitano sempre sui corpi<sup>37</sup>. Ma che cosa vuol dire «stato»? E qualcosa di riducibile a un predicato? Se le forze derivate non possono essere delle sostanze, per i caratteri che vengono loro riconosciuti, non si vede allora come potrebbero essere dei predicati, contenuti in una sostanza. In realtà, a nostro avviso, termini come «stato» o «modificazione» non vanno intesi quali predicati, ma quali statuti o aspetti (pubblici). *Le forze derivate non sono altro che le forze primitive*, da cui differiscono soltanto per il loro statuto o aspetto. Le forze primitive sono le monadi o le sostanze in sé e per sé. Le forze derivate sono *le stesse*, ma poste sotto un vincolo, oppure colte nell'istante: nel primo caso, sono prese in massa e diventano plastiche; nel secondo caso sono prese in ammassi e diventano elastiche, poiché sono appunto gli ammassi a cambiare istante dopo istante (essi non passano da un istante all'altro senza una ricostituzione). La forza derivativa non è mai una sostanza o un predicato, ma diverse sostanze, giacché essa esiste solo in masse o ammassi<sup>38</sup>. Queste forze possono essere dette forze meccaniche o forze materiali, ma nel senso in cui Leibniz parla anche di «anime materiali», poiché in entrambi i casi esse appartengono a un corpo, sono presenti a un corpo-organismo o aggregato. Esse sono tuttavia realmente distinte da questo corpo, e non agiscono su di esso così co-

<sup>37</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera a Jaquelot, marzo 1703, cit., p. 457; lettere a De Volder, giugno 1703 e giugno 1704. Cfr. il commento di Guéroni e la sua interpretazione della forza derivativa come «predicatore», pp. 193-94.

<sup>38</sup> ID., lettera a Jaquelot, marzo 1703, cit.: «La materia (intende la materia seconda o l'ammasso) non è una sostanza, ma più sostanze...». ID., lettera a Rémond, novembre 1715, cit., p. 657: «La materia seconda non è una sostanza, ma... un ammasso di parecchie sostanze». Il *Nouveau système de la nature* parla di «anime materiali».

me non agiscono le une sulle altre: se sono presenti al corpo è *per requisizione*, in veste cioè di requisiti. E il corpo cui appartengono non è il loro, ma un corpo che appartiene per conto proprio a una monade fuori statuto, fuori massa e fuori ammasso, intesa in sé e per sé, come forza primitiva. Quest'ultima è presente anch'essa al proprio corpo, senza agire su di esso, ma in tutt'altra maniera: è presente *per protezione*. Quanto alle forze derivate, esse hanno senza dubbio un corpo che è di loro pertinenza, ma solo nella misura in cui escono dal quel loro statuto per rientrare in sé e per sé, ridiventando ciascuna la forza primitiva che era sempre stata. Come visto, anche Whitehead, sulla scia di Leibniz, farà del pubblico e del privato altrettante categorie fenomenologiche. Ciò che è pubblico, per Leibniz, è lo statuto delle monadi, la loro requisizione, il loro in-massa o in-ammasso, il loro stato derivativo. Ciò che è privato, invece, è il loro in-sé e per-sé, il loro punto di vista, il loro stato primitivo e la loro protezione. Sotto il profilo pubblico, le monadi appartengono a un corpo che è inseparabile da esse. Sotto il profilo privato, un corpo appartiene alle monadi che sono inseparabili da esso. Non è lo stesso corpo, ma sono le stesse monadi – eccetto quelle razionali, che hanno vita solo privata, non possiedono uno statuto pubblico e non si lasciano derivare. O meglio: le monadi razionali possiedono uno statuto «pubblico» soltanto a titolo privato, come membri distributivi di una società di spiriti di cui Dio è il monarca<sup>39</sup>.

Capita spesso a Leibniz di distinguere tre classi di monadi: le entelechie nude o forme sostanziali, che hanno solo percezioni; le anime animali, fornite di memoria, sentimento e attenzione; e per finire gli spiriti razionali. Già ci siamo soffermati sul senso di questa classificazione. Ma

<sup>39</sup> *Id.*, *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 107-108], *Id.*, *Monadologie* cit., pp. 297-98. Alla fine della lettera ad Arnauld dell'aprile 1687, Leibniz parla di «un diritto di borghesia» che bisognerebbe riservare alle vere sostanze. Cfr. i commenti di A. ROBINET, *Architectonique despotique* cit., p. 51.

quale rapporto c'è tra questa «gradazione» delle monadi e il fatto che «alcune di esse dominano, più o meno, sulle altre»<sup>40</sup>? Per capirlo, occorre ricordare che le razionali sono sempre dominanti, mentre le animali sono talvolta dominate, talvolta dominanti: *dominanti* nella misura in cui possiedono individualmente un corpo, *dominate* nella misura in cui vanno ricondotte in massa a un altro corpo posseduto da un'altra dominante (razionale o meno). Quanto alle entelechie, sono pur sempre anime, ma *degenerate*, ossia non sono più né dominanti né dominate, poiché vanno riferite a un corpo, sono prese in ammassi e passano da un istante al successivo. Per questo motivo, alla distinzione tra le diverse classi di monadi bisogna aggiungere un'altra, che coincide solo parzialmente con la prima, bisogna aggiungere cioè una distinzione tra i diversi aspetti tale che una stessa classe (anime animali) possa assumere diversi statuti – talvolta degenerando, talvolta assurgendo al ruolo di dominante.

Tra le anime e la materia, tra l'anima e il corpo, esiste una distinzione reale: l'uno non agisce mai sull'altra, e ciascuno opera secondo le sue leggi, l'anima per spontaneità o azione interna, il corpo per determinazione o azione esterna. Ciò significa che non vi è influo, azione o interazione, neanche occasionale, tra l'anima e il corpo<sup>41</sup>. Tuttavia, esiste un'«azione ideale»: ad esempio, quando

<sup>40</sup> G. W. LEIBNIZ, *Principes de la nature et de la grâce* cit. [trad. it. cit., pp. 275-76]. Gli altri testi sulle classi di monadi sono la lettera a Wagner, del giugno 1710, e *Monadologie* cit. [trad. it. cit., p. 283].

<sup>41</sup> Questo tema costante in Leibniz è sviluppato soprattutto nella polemica col medico Stahl (*Id.*, *Animadversiones circa assertiones... U. Stahlii*, in *Opera omnia* cit., vol. II, parte II, pp. 131-61). Leibniz sostiene, contro il meccanicismo, che ci sono anime nella Natura, e, contro il «paganesimo», che esse non agiscono al di fuori di se stesse o sui corpi. Si deduce che Leibniz non si accontenta di un vitalismo o di un organicismo, ma propugna una forma di animismo, pur ricusando ogni efficacia esterna. Il suo è dunque un vitalismo assai diverso da quello di Kant o di Claude Bernard, che rompe i ponti con l'animismo, pur mantenendo distinti due livelli, l'uno meccanico e l'altro puramente regolatore o direttivo, ossia «ideale» e non attivo. Il problema della soluzione kantiana è che non si capisce bene, però, quale sia l'idea organica e vitale, se non è una forza, vale a dire un'anima.

individuo in un corpo la causa di quanto capita in un'anima (una sofferenza), o quando individuo in un'anima la causa di quanto accade a un corpo (un movimento detto volontario). Ma quest'azione ideale implica soltanto questo: che l'anima e il corpo, ciascuno a modo suo e secondo le sue leggi, esprime una sola e stessa cosa, il Mondo. Vi sono dunque due espressioni o due esprimenti del mondo realmente distinti: l'uno attualizza il mondo, l'altro lo realizza. In riferimento a un singolo evento del mondo, si definirà caso per caso «causa ideale» il migliore esprimente (se si riesce a precisare bene che cosa significhi «il migliore»). Ad ogni modo, non esistono due mondi, e tantomeno ne esistono tre: vi è un solo ed unico mondo, espresso per un verso dalle anime che lo attualizzano, e per l'altro dai corpi che lo realizzano – un mondo che non esiste a prescindere dai suoi esprimenti. Non ci sono due città, una Gerusalemme celeste e una Gerusalemme terrena, ma la parte superiore e la parte inferiore di una stessa città, i due piani di una stessa casa. Dunque, la ripartizione in due mondi, l'in-sé e il per-noi, cede il passo a tutt'altra suddivisione delle stanze della casa: gli appartamenti privati in alto (i ciascuno) e le stanze comuni in basso (il collettivo o gli insiem). Kant trarrà molte idee da Leibniz, in particolare l'idea di un'autonomia reciproca dei due piani, ma farà del piano in alto qualcosa di deserto e disabitato, separando nettamente i due piani, così da ricomporre infine due mondi, uno dei quali assumerà semplicemente un valore regolatore. Ben altra è invece la lezione di Leibniz.

In Leibniz, i due piani sono e restano inseparabili: realmente distinti, e tuttavia inseparabili, per la presenza dell'alto nel basso. Il piano in alto si piega su quello in basso. Non vi è azione dall'uno sull'altro, ma appartenenza, duplice appartenenza. L'anima è principio di vita in virtù della sua presenza, e non della sua azione. *La forza è presenza e non azione*. Ogni anima è inseparabile da un corpo che le appartiene, ed è presente ad esso per proiezione; ogni corpo è inseparabile dalle anime che gli appar-

tengono, e che sono a lui presenti per requisizione. Queste appartenenze non costituiscono un'azione, e nemmeno le anime del corpo agiscono sul corpo cui appartengono. Ma l'appartenenza ci fa entrare in una zona stranamente intermedia, o piuttosto originale, dove ogni corpo acquisisce l'individualità di un possessivo in quanto appartiene a un'anima privata, e le anime accedono a uno statuto pubblico, sono cioè prese in massa o in ammassi, in quanto appartengono a un corpo collettivo. Non è forse in questa zona, spessore o tessuto fra i due piani, che l'alto si piega sul basso, tanto che non si può più sapere dove finisce l'uno e dove comincia l'altro, dove finisce il sensibile e dove comincia l'intelligibile?<sup>42</sup> Alla domanda *dove passa la piega?* si potranno dare molte risposte differenti. Non passa soltanto, come visto, tra le essenze e gli esistenti. Beninteso, passa anche tra l'anima e il corpo, ma la troviamo già tra l'inorganico e l'organico (lato corpo), come pure tra le diverse «specie» di monadi (lato anime). E una piega estremamente sinuosa, uno zig-zag, una relazione primitiva non localizzabile. E vi sono perfino regioni, in questa zona, dove il vincolo è sostituito da un legame meno costruttivo, istantaneo. Senza dubbio, il vincolo (o il suo sostituto) unisce soltanto anime ad altre anime. Ma questo vincolo instaura anche la duplice appartenenza rovesciata per mezzo della quale esso unisce le anime: a un'anima che possiede un corpo, il vincolo lega le anime possedute da quel corpo. Pur operando solo sulle anime, il vincolo produce comunque un andirivieni tra l'anima e il corpo, tra i corpi e le anime (dove gli sconfinamenti continui tra i due piani). Se si può talvolta scorgerne nel corpo la «causa ideale» di quanto capita nell'anima, talvolta nell'anima la «causa ideale» di quanto capita nel corpo, è proprio in virtù di questo continuo andiri-

<sup>42</sup> ID., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., p. 614]: «È difficile dire dove comincino il sensibile e il razionale e quale sia il grado più basso degli esseri viventi... C'è differenza solamente dal grande al piccolo, dal sensibile al non sensibile»].

vieni. Non solo, ma le anime possono essere dette materiali e le forze possono essere dette meccaniche, non perché esse agiscano sulla materia, ma perché esse appartengono alla materia: è la materia a compiere di continuo le sintesi, secondo le sue leggi di esteriorità, mentre le anime formano le unità di sintesi, sotto un certo vincolo o nell'istante. Reciprocamente, i corpi possono essere, non solo animali, ma animati, non perché essi agiscano sulle anime, ma perché appartengono alle anime: solo le anime svolgono un'azione interna secondo le loro leggi, mentre i corpi «realizzano» di continuo quest'azione secondo le proprie. Per l'appunto in questo modo il mondo si ripartisce nei due piani che lo esprimono: il mondo si attualizza nelle anime e si realizza nei corpi. Il mondo è dunque piegato due volte, una prima volta nelle anime che lo attualizzano, una seconda volta nei corpi che lo realizzano, seguendo ogni volta un regime di leggi che corrisponde alla natura delle anime o alla determinazione dei corpi. E tra le due pieghe corre l'intra-piega, lo *Zwiefalt*, la piegatura dei due piani, la zona d'insparabilità che funge da cerniera o cucitura. Dire che i corpi realizzano non equivale a dire che i corpi sono reali: lo diventano, grazie a ciò che è attuale nell'anima (l'azione interna o la percezione). *Qualcosa realizza questo attuale nel corpo*. Non si realizza il corpo, si realizza nel corpo ciò che è attualmente percepito nell'anima. La realtà del corpo è dunque la realizzazione dei fenomeni nel corpo. Ciò che realizza è la piega tra i due piani, il vincolo stesso o il suo sostituto<sup>49</sup>. Una filosofia trascendentale leibniziana, che si concentra sull'evento più che sul fenomeno, subentra al condizionamento kantiano, grazie a una duplice operazione di attualizzazione e realizzazione trascendentale (animismo e materialismo).

<sup>49</sup> ID., lettera a Des Bosses, aprile 7/15 cit.: «hoc realisans».

## Capitolo nono La nuova armonia

Se possiamo definire il Barocco come la piega che va all'infinito, da che cosa lo possiamo riconoscere subito, in che modo salta agli occhi? Lo possiamo riconoscere innanzitutto dalla forma tessile che assume la materia vestita: bisogna cioè che il tessuto, il vestito, svincoli le proprie pieghe dall'abituale subordinazione a un corpo finito. Un costume tipicamente barocco sarà largo, sciolto nello sbuffo, ricco di balze, e attornierà il corpo con le sue pieghe autonome, sempre moltiplicabili, invece di far trasparire le pieghe del corpo: *rhingrave*, farsetto allacciato, mantello largo, enorme bavero, camicia molle – è questo l'abbigliamento barocco per eccellenza, nel XVII secolo<sup>1</sup>. Ma il Barocco non si risolve in un fenomeno di moda. Si proietta al di là, in ogni tempo e in ogni luogo, nelle innumerevoli pieghe dei vestiti che tendono a riunire i rispettivi indossatori, travalicando i diversi atteggiamenti, sormontando le contraddizioni corporee, e facendo infine emergere le loro teste dall'onda delle stoffe come quelle di altrettanti nuotatori. Lo possiamo constatare in pittura, dove l'autonomia delle pieghe del vestito che invadono l'intera superficie del quadro diventa un segno semplice, ma inequivocabile, di un distacco dallo spazio del Rinascimento (Lanfranco, e ancor prima Rosso Fiorentino). In Zurbaran, il Cristo compare avvolto in un lar-

<sup>1</sup> Cf. F. BOUCHER, *Histoire du costume*, Flammarion, Paris 1983, pp. 256-259 (la *rhingrave* «è un tipo di calzon corti di larghezza smisurata, fino a un'ar-na e mezza per gamba, con pieghe così abbondanti da assumere quasi l'aspetto di una gonna, senza lasciare intravedere la separazione fra le gambe»).

go perizoma sbuffante simile alla *rhingrave*, mentre sull'Immacolata Concezione pende invece un immenso manto svasato e goffrato. E quando le pieghe del vestito finiscono per saltar fuori dal quadro pittorico, esse assumono subito la forma sublime che Bernini comunica loro con la sua scultura, nella quale il marmo conduce e coglie all'infinito pieghe che non sono ormai riconducibili a un corpo, bensì a un'avventura spirituale capace di infiammarlo. Non si tratta più in questo caso di un'arte delle strutture, ma delle tessiture, come nel caso dei venti marini lavorati dal Bernini.

Questa liberazione delle pieghe, che non si limitano più a riprodurre un corpo finito, si spiega facilmente: sono stati introdotti tra il vestito e il corpo dei fattori terzi, gli Elementi. Non vale nemmeno la pena ricordare che l'acqua e i suoi fiumi, l'aria e le sue nuvole, la terra e le sue caverne, la luce e i suoi fuochi sono di per sé pieghe infinite, come dimostra la pittura di El Greco. Meglio invece sottolineare la maniera in cui il rapporto tra il vestito e il corpo viene ora mediato, disteso, allargato dagli elementi. Forse la pittura ha bisogno d'evadere dal quadro e di trasformarsi in scultura per raggiungere appieno quest'effetto. Un vento soprannaturale, nel San Gerolamo di Johann Joseph Christian, riduce il manto a un nastro gonfiato e sinuoso che finisce per formare un'alta cresta dietro la figura del santo. Il vento, nel busto di Luigi XIV del Bernini, che appiattisce e drappeggia la parte alta del mantello, riesce a dare l'immagine del sovrano barocco che affronta gli elementi, in opposizione al sovrano «classico» scolpito da Coysevox. E non è forse il fuoco che si nasconde nelle incredibili pieghe della tunica della Santa Teresa del Bernini? Un altro tipo di pieghe, che avvolge la beata Ludovica Albertoni, fa pensare invece a una terra profondamente dissodata. Infine, anche l'acqua piega, e lo stretto, l'aderente disegnano anch'essi una piega d'acqua che svela il corpo perfino meglio della nudità: le celebri «pieghe bagnate» fuoriescono dai bassorilievi di Goujon per dominare il volume nel suo insieme, per for-

mare l'involucro, lo stampo interno, la tela di ragno dell'intero corpo, comprendendo a volte pure il volto, come nei capolavori tardivi di Spinazzi (*La Fede*) e di Corradini (*Il Pudore*)<sup>2</sup>. In tutti questi casi, le pieghe del vestito acquistano autonomia, ampiezza, e ciò *non per un semplice capriccio decorativo*, ma per esprimere l'intensità di una forza spirituale che si esercita sul corpo, o per rovesciarlo o per raddrizzarlo o per innalzarlo, ma sempre, comunque, per rigirarlo e per modellarne l'interno.

I grandi elementi intervengono dunque in molti modi: garantiscono l'autonomia delle pieghe del tessuto rispetto a un supporto definito; innalzano essi stessi la piega materiale all'infinito; si trasformano in «forze derivate» che rendono sensibile una forza spirituale infinita. Lo si constata non soltanto nei capolavori del Barocco, ma nei suoi stessi stereotipi, nelle formule bell'e pronte, nella produzione corrente. Del resto, se vogliamo davvero mettere alla prova la definizione del Barocco come piega all'infinito, non possiamo limitarci ai capolavori, dobbiamo prendere in considerazione anche le tante ricette e le tante mode che si impongono nei diversi generi: la *natura morta*, ad esempio, che finisce per concentrarsi esclusivamente sulle pieghe. La ricetta della natura morta barocca è la seguente: drappoggio, che crea pieghe d'aria o nuvole pesanti; tovaglie con pieghe marittime o fluviali; oreficeria dalle pieghe fiammeggianti; verdura, frutta, funghi, percorsi dalle pieghe della terra. Il quadro è talmente pieno di pieghe da ottenere una specie di fitto «agglomerato» schizofrenico. Le pieghe non potrebbero essere spiegate senza andare all'infinito e senza trarne la conseguente lezione spirituale. Ma quest'ambizione di ricoprire la tela di pieghe non si ritrova anche nell'arte moderna: la piega *all-over*?

<sup>2</sup> Cfr. BRESCH-BAUTIER, CEYSSON, FAGIOL DELL'ARCO, SOUCHAL, *La grande tradition de la sculpture du XV au XVIII siècle*, Skira, Genève 1980. Fagiolo dell'Arco svolge un commento eccellente della scultura barocca, e Souchal del «rococò». Gli esempi che adduciamo sono tutti riprodotti e analizzati in questo libro, pp. 191, 224, 231, 266 e 270.

La legge degli estremi che governa la materia è nota: un massimo di materia per un minimo di estensione. Così, la materia tende a uscire dal riquadro, come capita spesso nel *trompe-l'œil*, e a estendersi in orizzontale: certo, elementi come l'aria e il fuoco tendono sempre verso l'alto, ma la materia in genere non fa che dispiegare le sue pieghe in lungo e in largo, in estensione. Wölfflin ha sottolineato questo «moltiplicarsi delle linee in larghezza», questo gusto per le masse, questo «pesante allargamento della massa», questa fluidità o viscosità che trascina tutto su un impercettibile pendio, verso un completo predominio dell'informale. «Il Gotico accentua gli elementi che sostengono la costruzione: cornici solide e ripieno leggero; il Barocco dà peso alla materia: la cornice cade completamente oppure è – nonostante la sua figurazione vigorosa – insufficiente, la materia ne trabocca». Se il Barocco ha inaugurato un'arte totale, o ha instaurato una qualche unità tra le diverse arti, lo ha fatto senz'altro in estensione: ogni arte tende infatti a prolungarsi e perfino a realizzarsi in un'arte differente, nella quale essa sconfina. Si è notato spesso che il Barocco sminuisce la pittura, confinandola alle pale d'altare, ma sarebbe più appropriato dire che la pittura fuoriesce dal suo stesso quadro, per realizzarsi nella scultura di marmo policromo; e che la scultura va ancora oltre, per realizzarsi nell'architettura; e che l'architettura ritrova nella facciata un nuovo quadro, che però si stacca dall'interno ed entra in rapporto coi dintorni, di modo che l'architettura si realizza trasformandosi infine in urbanistica. Unendo le estremità della catena, abbiamo che il pittore diventa un urbanista. Si assiste, cioè, al prodigioso sviluppo di una continuità tra le diverse arti, in larghezza o in estensione: è un gioco a incastro dei riquadri, ciascuno dei quali si vede come debordato da una materia che vi penetra e passa attraverso. Questa unità estensiva delle arti disegna i contorni di un teatro universale,

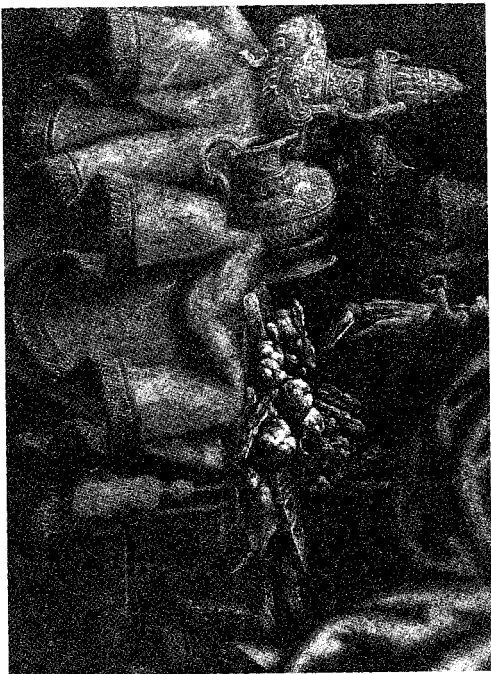
<sup>3</sup> H. WÖLFLIN, *Renaissance und Barock* cit. [trad. it. p. 79 (e tutto il capitolo III)].

che mette in scena l'aria e la terra, il fuoco e l'acqua. Le sculture vi figurano come personaggi veri e propri, e la città come uno scenario, in cui gli spettatori sono anch'essi immagini dipinte, o sculture. L'arte intera diventa Entità sociale, spazio sociale pubblico, affollato di danzatori barocchi. Forse, solo nell'informale moderno ritroviamo questo piacere di situarsi «tra» due arti, tra pittura e scultura, tra scultura e architettura, per raggiungere un'unità delle diverse arti attraverso la «performance», per catturare infine lo spettatore stesso nella performance (la *minimal art* è così chiamata da una legge degli estremi)<sup>4</sup>. Piegare-dispiegare, avviluppare-sviluppare sono le costanti di quest'operazione, al giorno d'oggi come al tempo del Barocco. Questo teatro delle arti è la macchina vivente del «Sistema nuovo», tale quale ce la descrive Leibniz, macchina infinita in cui tutti i pezzi sono macchine «piegate in maniera differente e più o meno sviluppate».

Anche se compresi, piegati e avviluppati, gli elementi sono potenze di allargamento ed estensione del mondo. E non basta neppure parlare di una successione di limiti e ri-

<sup>4</sup> Le sculture piane di Carl Andre e il concetto stesso di «stanze» (stanze d'appartamento) sembrano illustrare non soltanto il passaggio pittura-scultura, o scultura-architettura, ma anche l'unità estensiva della cosiddetta *minimal art*, in cui la forma non finta più un volume, ma abbraccia uno spazio illimitato in ogni direzione. Colpisce la scena leibniziana descritta da Tony Smith: una macchina chiusa percorre un'autostrada rischiarata soltanto dai suoi fari, mentre l'asfalto scorre a tutta velocità sul parabrezza. *Si tratta di tutti gli effetti di una monade*, con la sua zona privilegiata (se si obietta che la chiusura non è assoluta, poiché l'asfalto si trova al di fuori, possiamo rispondere che il neo-leibnizianesimo prevede una condizione di capazione piuttosto che di chiusura assoluta, e che comunque la chiusura può essere considerata perfetta nella misura in cui l'asfalto di fuori non ha niente a che fare con ciò che scorre sul vetro). Occorrerebbe un inventario dettagliato dei temi squisitamente barocchi presenti nella *minimal art*, e già nel costruttivismo: vedi la bella analisi del Barocco svolta da V. STREZEMINKI e K. KOBRO, *L'espace instable, écrits de constructivisme polonais*, L'Âge d'homme, Genève 1977. E «Artstudio», n. 6, autunno 1987: articoli di Critique su Tony Smith, di Assemaker su Carl Andre, di Celant su Judd, di Marjorie Welisch su LeWitt e di Gintz su Robert Morris, che procedono a un confronto costante col Barocco (soprattutto in riferimento alle pieghe di feltro di Morris, pp. 121 e 131). Occorrerebbe anche uno studio a parte sulle «performance» di Christo: gli avviluppi giganteschi, e le pieghe create da questi avviluppi.





Francesco Fieravino, detto il Maltese, *Natura morta*, olio su tela, seconda metà del XVII secolo.



Bartolomeo Bettera, *Allegoria dei cinque sensi*, olio su tela, seconda metà del XVII secolo.

quadri, poiché ogni riquadro indica una direzione dello spazio che coesiste però con tutte le altre, ogni forma confluisce in uno spazio illimitato, in tutte le direzioni di questo spazio, simultaneamente. È un mondo largo e fluttuante, quantomeno alla base – è una scena o un immenso palcoscenico. Ma questa continuità tra le diverse arti, questa unità collettiva in estensione, va ancor oltre, punta verso un'unità completamente differente, comprensiva e spirituale, puntuale, *concettuale*: il mondo come piramide o come cono, che ricollega la sua ampia base materiale, immersa nella nebbia, a un *vertice appuntito*, a una sorgente luminosa, a un certo punto di vista. È questo il mondo di Leibniz, che non ha problemi a conciliare la continuità piena in estensione con l'individualità più comprensiva e più serrata<sup>5</sup>. La Santa Teresa del Bernini non trova la sua unità spirituale nella freccia del piccolo satiro, che propaga semplicemente il fuoco, ma nella sorgente superiore dei raggi dorati, posta in alto. La legge della cupola, tipico esempio del Barocco, è duplice: la sua base è un lungo nastro ininterrotto, dalle movenze variegiate, che però converge o tende verso una sommità concepita come un'interiorità chiusa (la cupola di Lanfranco, per Sant'Andrea della Valle). Il vertice del cono è qui sostituito da un arrotondamento che crea una superficie concava invece di un angolo acuto: non soltanto per smussare la punta, ma soprattutto perché la punta stessa deve risultare infinitamente piegata, ricurva sulla concavità, rispetto alla base che è materia infinitamente dispiegabile e ripiegata. Questa legge della cupola vale per ogni tipo di scultura, e dimostra come ogni scultura sia anche architettura, ambientazione. Il corpo scolpito, catturato in un'infinità di pieghe tessili del marmo, poggia su una base composta da personaggi o da potenze,

<sup>5</sup> Cfr. non soltanto la piramide della *Teodicea*, che copre tutti i mondi possibili, ma anche il cono dei *Nonnæus essais*, che sta per l'insieme del nostro mondo: «Le cose si elevano verso la perfezione a poco a poco e per gradi insensibili. È difficile dire dove comincino il sensibile e il razionale... e come aumenti o diminuisca la quantità in un cono regolare» (G. W. LEIBNIZ, *Nonnæus essais* cit. [trad. it. cit., p. 614]).

da elementi in bronzo che indicano non tanto i limiti quanto le possibili direzioni di sviluppo, ma fa cenno pure a un'unità superiore, obelisco, ostensorio o tenda in stucco, da cui proviene l'evento che investe il corpo. In tal modo si effettua la ripartizione: forze derivate in basso, forza primitiva in alto. Capita magari che un gruppo ordinato secondo la verticale tenda a vacillare otticamente e a disporre le sue quattro potenze su un fittizio piano orizzontale, mentre il corpo scolpito sembra inclinarsi di quantunque gradi, per acquisire in altezza rispetto alla base (la tomba di Gregorio XV). Il mondo come cono fa coesistere, anche in arte, la più elevata unità interiore e la più larga unità di estensione. E l'una non sarebbe nulla senza l'altra. Già da tempo si veniva elaborando l'ipotesi di un universo infinito, che non ha più un *centro* e non ha più un aspetto conoscibile; la risposta del Barocco consiste nel restituire un'unità, per proiezione, emanante da una *sommità* o da un punto di vista. Già da tempo il mondo era visto come un teatro, un sogno o un'illusione, un vestito d'Arlecchino come dice Leibniz; la risposta del Barocco consiste nel non cadere nell'illusione, e nel non uscirne neppure, ma nel *realizzare* qualcosa nell'illusione stessa, nel comunicare una *presenza* spirituale che ridia alle sue pieghe e ai suoi frammenti un'unità collettiva<sup>6</sup>. Il principe di Homburg, e tutti i personaggi di Kleist, non sono tanto eroi romantici quanto eroi barocchi, poiché in preda allo stordimento delle piccole percezioni continuano a realizzare la presenza nell'illusione, nello svenimento, nello stor-

<sup>6</sup> Sulla formazione di un universo infinito che non possiede più un centro, e il ruolo di Bruno a riguardo, cfr. A. KOVÉ, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1957 [trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1974]; M. SERRES ha però dimostrato che si può ripetere una nuova unità, se al centro di una sfera viene sostituito il vertice di un cono (*Le système de Leibniz* cit., pp. 653-57). Sul tema del teatro, Yves Bonnefoy ha illustrato la posizione complessa del Barocco: né illusione né presa di coscienza, ma servirsene invece dell'illusione per produrre l'essere, per costruire un luogo della Presenza allucinatoria, o per «riconvertire il niente appena percepito in presente», poiché Dio ha pur fatto il mondo con niente. E questo che Bonnefoy chiama «il movimento dell'interiorità»: cfr. Y. BONNEFOY, *Rome 1630, l'horizon du premier Baroque*, Flammarion, Paris 1970.

dimento, continuano a convertire l'illusione in presenza: Pentestilea-Teresa? I Barocchi sanno bene che non è l'allucinazione a fingere la presenza: è la presenza stessa ad essere allucinatoria.

Walter Benjamin ci ha fatto compiere un decisivo passo avanti nella comprensione del Barocco, dimostrando che l'allegoria non è un simbolo mancato, una personificazione astratta, ma una potenza di raffigurazione differente dal simbolo: quest'ultimo combina l'eterno e l'istante, ponendosi quasi al centro del mondo, mentre l'allegoria scopre la natura e la storia seguendo l'ordine del tempo, trasforma la natura in storia e la storia in natura, in un mondo che non ha più un centro<sup>7</sup>. Se pensiamo al rapporto logico tra un concetto e il suo oggetto, ci avvediamo che esistono due modi per oltrepassarlo, uno simbolico, l'altro allegorico. Talvolta isoliamo, purifichiamo, concentriamo l'oggetto, recidiamo tutti i legami che lo connettono all'universo, e nel far questo lo eleviamo, lo mettiamo in contatto, non più col suo semplice concetto, ma con un'idea che sviluppa esteticamente o moralmente quel concetto. Talvolta, invece, è l'oggetto stesso ad allargarsi, seguendo tutto un reticolo di relazioni naturali, è l'oggetto a travalicare il suo riquadro, per entrare in un ciclo o in una serie, mentre il concetto appare sempre più ristretto, interiorizzato, avviluppato in un'istanza che alla fine possiamo dire «personale» – tale è il mondo a cono o a cupola, la cui base, sempre in estensione, non si ricollegherà più ad un centro, ma tende verso un vertice o una sommità. Il mondo dell'allegoria fa capolino soprattutto nelle divise e negli emblemi: un porcospino, ad esempio, viene raffigurato per illustrare il detto: «Da vicino e da lontano», poiché il porcospino erge gli aculei da vicino, eppure lancia da lontano le sue setole. Le divise e gli em-

<sup>7</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Allegorie und Trauerspiel* [trad. it. *Allegoria e dramma barocco*, in *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980]. E. G. HOCQUEN-CHEN e R. SCHERER, *Pourquoi nous sommes allegoriques et Pourquoi nous restons baroques*, in *L'âme atomique* cit.

blemi presentano tre elementi che ci fanno capire meglio che cos'è l'allegoria: le immagini o raffigurazioni, le iscrizioni o sentenze, i possessori personali o nomi propri. Vedere, leggere, dedicare (o firmare).

In primo luogo, *le immagini di base*, che tendono però ad infrangere ogni quadro, a formare un affresco unico continuo, e ad entrare in cicli allargati (altri animali, altri aspetti dello stesso animale): il raffigurato, animale o altro, non è mai un'essenza o un attributo, come nel simbolo, ma un evento che si ricollega in quanto tale ad una storia, ad una serie. Anche nelle peggiori raffigurazioni, come «la Fedeltà incorona l'Amore», percepiamo il fascino dell'allegoria, la presenza dell'evento, che fa cenno a un precedente e a un seguente. In secondo luogo, *le iscrizioni*, che sono in un rapporto oscuro con le immagini e sono in sé proposizioni concepite come atti semplici e non scomponibili, tendenti verso un concetto interiore, verso un concetto veramente proposizionale: non si tratta in questo caso di un giudizio che si può scomporre in un soggetto e un attributo, ma di una proposizione intera che diventa predicato, come nel caso di «Da vicino e da lontano». In terzo luogo, *il soggetto individuale*, no e da lontano». In terzo luogo, *il soggetto individuale*, cui le varie iscrizioni o proposizioni si riferiscono, *il possessore*, che avviluppa il concetto proposizionale stesso: l'allegoria mostra le Virtù, ma non sono le virtù in generale, bensì quelle del cardinale Mazzarino, le sue appartenenze; e perfino gli Elementi compaiono sotto forma di appartenenza, a Luigi XIV o a chicchessia. Il concetto si trasforma in un «concetto», in un vertice appunto, poiché è piegato nel soggetto individuale inteso come l'unità personale che raccoglie in sé le diverse proposizioni e le proietta al tempo stesso nelle immagini del ciclo o della serie<sup>8</sup>. Benché non ci siano stati dei filosofi

<sup>8</sup> Molti autori del XVII secolo, in particolare Tesauro, si sforzano di distinguere le divise («imprese») dagli emblemi: le prime si riferirebbero a un individuo, mentre i secondi esprimerebbero una verità morale e sarebbero i soli a svilupparsi in cicli. Tutti sono però concordi nel ritenere piuttosto astratta questa distinzione, e nel pensare che vi sia sempre un riferimento personale. Anche se

tra i teorici e gli adepti del Concettismo, questi ultimi hanno offerto spunti decisivi per una nuova teoria del concetto riconciliato infine con l'individuo. Hanno forgiato un mondo a forma di cono, che si manifesta e si impone nel Barocco. Questo mondo è quello che compare sul frontespizio dell'opera di Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* (1655), sotto forma di allegoria dell'allegoria: «Al centro del frontespizio, si trova un'anamorfose conica, cioè un'immagine ricompresa in un cono. La frase *Omnis in unum* diventa così leggibile; questa frase deformata è scritta da una figura allegorica che rappresenta la Pittura. Secondo Tesauro, la Pittura trasforma il reale in figurato, mentre il cono consente di ritrovare il reale»<sup>9</sup>.

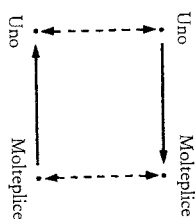
Leibniz non è affatto estraneo a questo mondo, e ne elabora in fondo la filosofia. Le principali istanze di questa filosofia sono: la trasformazione dell'oggetto sensibile in una serie di figure o di aspetti sottomessi a una legge di continuità; il riconoscimento di eventi che corrispondono a questi aspetti figurati e che si inscrivono in proposizioni; la predicazione di tali proposizioni a un soggetto individuale che contiene il loro concetto e che viene definito vertice o punto di vista – col principio degli indiscernibili che garantisce l'interiorità del concetto e dell'individuo. A volte, Leibniz riassume il tutto con la triade «scenografie-definizioni-punti di vista»<sup>10</sup>. La conseguenza più im-

siemperata, un'appartenenza si registra comunque sempre. Cfr. soprattutto C. KEMP, *Cycles d'enseignements dans les églises de l'Allemagne du Sud au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Figures du Baroque*, Presses Univ. de France, Paris 1983; e P. KEMP, *Figuration et inscription*, *ibid.* Cornelia Kemp cita un esempio davvero interessante, il ciclo di San Leonardo ad Apfetrach: il nome proprio contiene un concetto proposizionale duplice («leo» e «nardus») che ispira le due parti del ciclo di immagini.

<sup>9</sup> J. VANUXEM, *Le Baroque au Pérou: fêtes, emblèmes, devises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Rennaissance, Mannerisme, Baroque*, Vin, Paris 1972, p. 295.

<sup>10</sup> G. W. LEIBNIZ, *Nonvencus esset* cit. [trad. it. cit., p. 422: «Vi sono più definizioni che esprimono la stessa essenza, come lo stesso palazzo o la stessa città può essere rappresentata per mezzo di diverse scenografie, a seconda dei diversi punti di vista dai quali la si guarda»]. Ricordiamo che, se il punto di vista è detto variare con ogni scenografia, è soltanto per comodità di espressione: in verità, il punto di vista è la condizione grazie alla quale le «scenografie» possono formare una serie.

portante che ne deriva concerne il nuovo rapporto fra l'uno e il molteplice. Se l'uno è sempre unità *del* molteplice, in senso oggettivo, deve allora esserci molteplicità «*del*» uno e unità «*del*» molteplice, questa volta in senso soggettivo. Donde un ciclo, *Omnis in unum*, tale che i rapporti uno-molteplice e molteplice-uno vengono integrati dai rapporti uno-uno e molteplice-molteplice, come ha dimostrato Series<sup>11</sup>. Questo quadrato



trova la sua soluzione nel carattere distributivo dell'uno come unità individuale o Ciascuno, e nel carattere collettivo del molteplice come unità composta, massa o agglomerato. L'appartenenza e il suo rovesciamento mostrano come il molteplice appartenga all'unità distributiva, ma anche come un'unità collettiva appartenga al molteplice. E, se è vero che l'appartenenza è la chiave dell'allegoria, bisogna allora concepire la filosofia di Leibniz come un'allegoria del mondo, o una firma del mondo, più che come il simbolo di un cosmo alla maniera antica. In questa luce, la formula della *Monadologia*, «i composti simbolizzano coi semplici», lungi dal segnalare un ritorno al simbolo, indica la trasformazione o la traduzione del simbolo in allegoria. L'allegoria di tutti i mondi possibili appare del resto nel racconto della *Teodicea*, che si può definire un'anamorfosi piramidale, che combina le figure, le iscrizioni (o proposizioni), i soggetti individuali (o punti di vista) coi loro concetti proposizionali («violare Lucrezia» è una

<sup>11</sup> M. SERIES, *Le système de Leibniz* cit., vol. II, p. 620: «Il piano iconografico dell'Universo, la relazione ciascuno-tutti e tutti-ciascuno come tema sistematico del leibnizianesimo e di quest'opera».

proposizione-predicato, quel certo Sesto ne è il soggetto inteso come punto di vista, e il concetto interno contenuto nel punto di vista è l'«impero romano» di cui Leibniz ci restituisce in tal modo l'allegoria<sup>12</sup>. Il Barocco inventa dunque un nuovo tipo di racconto in cui, in linea con le tre caratteristiche precedenti, la descrizione viene a occupare il posto dell'oggetto, il concetto diventa narrativo, e il soggetto diventa punto di vista, diventa soggetto dell'enunciazione.

L'unità di base, l'unità collettiva in estensione, il processo materiale orizzontale che opera per sconfinamento del riquadro, il teatro universale inteso come continuità tra le diverse arti, tende verso un'altra unità, privata, spirituale e verticale, tende verso un'unità di vertice. Ed esiste continuità non solo alla base, ma dalla base al vertice, poiché non si può dire dove cominci e dove finisca quest'ultimo. Forse questo vertice è la Musica. E, se così stanno le cose, il teatro che tendeva al vertice si rivela allora opera, coinvolgendo tutte le arti verso quest'unità superiore. La musica, soprattutto dopo il Rinascimento, è infatti piena di ambiguità, poiché incarna al tempo stesso l'amore intellettuale di un ordine o di una misura sopra-sensibile e il piacere sensibile derivante dalle vibrazioni corporee<sup>13</sup>. Non solo, ma essa è al tempo stesso melodia orizzontale, che sviluppa ogni sua linea in estensione, e armonia verticale, che definisce l'unità spirituale interna o il vertice – senza che si sappia veramente dove finisce l'una e dove inizia l'altra. Ma, per l'appunto, la musica barocca possiede la prerogativa di *estrarre l'armonia dalla melodia*, ricostituendo sempre l'unità superiore alla quale le diverse arti tendono come altrettante linee melodiche – ed è proprio questo privilegio, questa elevazione dell'armonia a caratterizzare la musica cosiddetta barocca.

<sup>12</sup> Cfr. G. W. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée* cit. [trad. it. cit., pp. 730-31]. CH. FRÉMONT ha mostrato in che senso la storia di Sesto sia un «racconto di fondazione» dell'impero romano: *Trois fictions sur le problème du mal*, in René Girard *et le problème du mal*, Grasset, Paris 1982.

<sup>13</sup> G. W. LEIBNIZ, *Principes de la nature* cit. [trad. it. cit., pp. 281-82].

Molti commentatori reputano che il concetto di Armonia in Leibniz resti piuttosto generico, che sia in pratica un sinonimo di perfezione, e che il riferimento alla musica sia più che altro metaforico: «unità nella varietà», «vi è armonia quando una molteplicità si riferisce a un'unità determinabile», «ad quamdam unitatem»<sup>14</sup>. Due ragioni, tuttavia, inducono a pensare che il riferimento musicale sia preciso e abbia qualcosa a che fare con quanto accade all'epoca di Leibniz. La prima è che l'armonia è sempre concepita come *prestabilita*, il che rappresenta di per sé una novità; e quando l'armonia viene contrapposta con forza all'occasionalismo, è come se l'occasione assumesse il ruolo di una sorta di contrappunto, dato che essa rientra ancora in una concezione melodica e polifonica della musica. E come se Leibniz fosse sensibile a ciò che sta nascendo con la musica barocca, mentre i suoi avversari restano ancorati a una vecchia concezione. La seconda ragione è che l'armonia non mette in relazione la molteplicità con un'unità qualsiasi, ma con «una certa unità», che deve sempre presentare dei tratti distintivi. In un testo programmatico, che sembra ritagliare uno scritto neo-pitagorico di Nicola Cusano, Leibniz menziona tre tratti distintivi: Esistenza, Numero e Bellezza. L'unità armonica non è quella dell'infinito, ma quella che consente di pensare l'esistente come derivante dall'infinito; è un'unità numerica, in quanto avviluppa una molteplicità («esistere non significa altro che essere armonico»); e si prolunga nel sensibile, in quanto i sensi la colgono confusamente, esteticamente<sup>15</sup>. Il problema dell'unità armonica diventa così quello del

<sup>14</sup> ID., *Éléments de la piété véritable*, in ID., *Textes inédits d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Hambourg*, a cura di G. Grnà, Presses Universitaires de France, Paris 1948, p. 12. V. BELAVAIL, in particolare, non pensa che l'armonia leibniziana riveli una particolare ispirazione musicale (*Études Leibniziennes* cit., p. 86); egli però, quando parla di Leibniz e la musica, pensa a una «musica algoritmica» moderna, e non alla musica barocca di quel tempo (pp. 381 sgg.).

<sup>15</sup> G. W. LEIBNIZ, *Éléments de philosophie cachée*, a cura di S. Jegodinsky, Paris 1915, pp. 35-36 (il testo degli *Éléments de la piété* presenta un movimento analogo). Il testo di NICOLA CUSANO è il *De mente* (1450), cap. VI. «Ci

numero «più semplice», come sostiene Nicola Cusano – numero che, sempre secondo Cusano, è il numero irrazionale. Ma, benché capiti pure a Leibniz di accostare l'irrazionale all'esistente, o di considerare l'irrazionale come il numero dell'esistente, non gli pare tuttavia impossibile scoprire una serie infinita di razionali avviluppati o nascosti nell'incommensurabile, in una forma particolare. Questa forma, nella sua veste più semplice, è quella del *numero inverso o reciproco*, in cui un denominatore qualsiasi entra in rapporto con l'unità numerica al posto del numeratore:  $\frac{1}{n}$  inverso di  $n$ <sup>16</sup>. Se pensiamo alle diverse occorrenze della parola «armonico», esse rimandano sempre a numeri inversi o reciproci: il triangolo armonico dei numeri, inventato da Leibniz per completare il triangolo aritmetico di Pascal; la media armonica, che conserva la somma degli inversi; ma anche la divisione armonica, la circolazione armonica, o le armoniche di un movimento periodico che verranno scoperte in seguito<sup>17</sup>.

può essere un solo principio infinito, e soltanto quest'ultimo è infinitamente semplice...» [trad. it. in ID., *Opere filosofiche*, Utet, Torino 1972, p. 482].

<sup>16</sup> Per Nicola Cusano il numero irrazionale è «più semplice» poiché deve essere pari e dispari, invece di essere composto di un pari e di un dispari. Secondo Leibniz, invece, l'irrazionale avviluppa una serie infinita di numeri razionali finiti, sotto forma di numeri inversi:  $\frac{1}{3} - \frac{1}{3} + \frac{1}{5} - \frac{1}{7} \dots$  (G. W. LEIBNIZ, *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 512-14]; e ID., *De vera proportionum Circuli ad quadratum Circumscriptum*, in *Mathematische Schriften* cit., vol. V, pp. 118-22). L'armonia concerne appunto questo tipo di serie.

<sup>17</sup> Sul triangolo armonico dei numeri, cfr. ID., *Historia et origo calculi differentiali*, in *Mathematische Schriften* cit., vol. V, pp. 396-406, e *Nova algebrae promota*, *ibid.*, vol. VIII, p. 175: la base del triangolo non è la sequenza dei numeri naturali, ma la serie degli inversi  $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \dots$ . Serres ha studiato le caratteristiche e le leggi del triangolo armonico, ponendone in luce l'importanza nella teoria dell'armonia: M. SERRES, *Le système de Leibniz* cit., vol. I, pp. 186-92, e vol. II, pp. 448-77 (rapporti con la musica). Sulla circolazione armonica dei pianeti, e la legge della proporzione inversa ai quadrati con la quale Leibniz integra la teoria gravitazionale di Newton, cfr. G. W. LEIBNIZ, *Saggio sulle cause dei movimenti celesti* cit., vol. VI, e A. KOYRÉ, *Études nouvelles* cit., pp. 169-79 [trad. it. cit., pp. 127-53].

Benché semplici, questi esempi ci aiutano a capire alcune caratteristiche della teoria delle monadi, ad esempio perché si passi non dalle monadi all'armonia, ma dall'armonia alle monadi. L'armonia è monadologica, certo, ma perché le monadi stesse sono armoniche. Il testo programmatico lo spiega con chiarezza: ciò che l'Essere infinito giudica armonico, lo concepisce come monade, vale a dire come specchio intellettuale o espressione del mondo. Ragion per cui, la monade è l'esistente per eccellenza. In linea infatti con la tradizione pitagorica e platonica, la monade è numero, unità numerica. Ed essa è, per Leibniz, il numero «più semplice», ossia il numero inverso, reciproco, armonico: la monade è cioè lo specchio del mondo poiché essa è l'immagine rovesciata di Dio, il numero inverso dell'infinito,  $\frac{1}{\infty}$  invece di  $\frac{\infty}{1}$  (così come la ragione sufficiente è l'inverso dell'identità infinita). Dio pensa la monade come il suo inverso, e la monade esprime il mondo solo perché è armonica. L'armonia prestabilita diventa così una prova originale dell'esistenza di Dio, se solo riusciamo ritrovare la formula divina  $\frac{\infty}{1}$ , ottenuta per reciprocità<sup>18</sup>.

Il numero inverso presenta alcune peculiarità: è infinito o infinitamente piccolo, ma è anche individuale, distributivo, a differenza del numero naturale, che è invece collettivo. Le unità assunte come numeratori non sono identiche tra loro, poiché ricevono dai loro rispettivi denominatori una caratteristica distintiva. Ecco perché l'armonia non corrobora affatto l'ipotesi di un'anima del mondo o di uno spirito universale, ma segnala piuttosto l'irriducibilità dei «soffi singolari», distribuiti in altrettanti condotti – laddove l'anima del mondo

<sup>18</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, settembre 1687 cit. [trad. it. cit., pp. 201-2]: «... una delle più forti prove dell'esistenza di Dio, o d'una causa comune che ciascun effetto deve esprimere secondo il proprio punto di vista o la propria capacità»].

scatenerebbe invece quella confusione, tipica del pan-teismo, tra il numero e il suo inverso, tra Dio e la monade<sup>19</sup>. Il matematico Robinson ha proposto di considerare la monade leibniziana come un numero infinito diverso dai transfiniti, ossia come un'unità circondata da una zona di infinitamente piccoli che riflette la serie convergente del mondo<sup>20</sup>. E, in effetti, il problema è proprio quello di capire come l'unità di un numeratore possa combinarsi al tempo stesso con l'infinito del denominatore ( $\frac{1}{\infty}$ ) e con un valore variabile distintivo ( $\frac{1}{n}$ , che vale necessariamente per  $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \dots$ ): ogni monade esprime il mondo, ma «non esprime in pari misura tutte le cose, altrimenti non vi sarebbe alcuna distinzione tra le anime»<sup>21</sup>. Abbiamo visto come Leibniz riesca a far quadrare il cerchio: ogni monade esprime il mondo ( $\frac{1}{\infty}$ ), ma esprime chiaramente solo una zona particolare del mondo ( $\frac{1}{n}$ , con  $n$  che possiede in ciascun caso un valore determinato). Ogni monade include il mondo come una serie infinita di infinitamente piccoli, ma non può costituire rapporti differenziali e di integrazione se non su una porzione limitata della serie, cosicché le monadi stesse entrano alla fine in una serie infinita di numeri inversi. Ogni monade, nella sua porzione di mondo o nella sua zona chiara, *presenta dunque certi accordi*, se chiamiamo «accordo» il rapporto di uno stato coi suoi differenziali, cioè coi rapporti differenziali tra gli infinitamente piccoli che si integrano in quello stato. Donde il duplice aspetto dell'accordo, che è il prodotto di un calcolo intellegibile in uno stato sensibile. Ascoltare il rumore del mare significa suonare un accordo, ed ogni monade si distingue in-

<sup>19</sup> ID., *Considerations sur la doctrine* cit. [trad. it. cit., pp. 270-71].

<sup>20</sup> A. ROBINSON, *Non-standard Analysis*, Amsterdam 1966.

<sup>21</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnauld, aprile 1687 cit.

trinsecamente per i suoi accordi: le monadi sono numeri inversi, e gli accordi sono le loro «azioni interne».

Ogni monade, esprimendo il mondo intero, lo include nella forma di un'infinità di piccole percezioni, piccole sollecitazioni, piccole molle: la presenza del mondo in me, il mio essere per il mondo, è un'«inquietudine» (uno stare in guardia). Io *produco un accordo* ogni volta che posso stabilire, in un insieme di infinitamente piccoli, certi rapporti differenziali che renderanno possibile un'integrazione di quell'insieme, cioè una percezione chiara e distinta. Si tratta di un filtro, di una selezione. Certo, io non posso produrre accordi sempre e dappertutto, ma solo in una zona particolare, che varia a seconda della monade: ragion per cui, per ogni singola monade, la maggior parte del mondo resta immersa in uno stato di sordimento non legato, non differenziato, non integrato, al di fuori degli accordi. Ma è anche vero che non esiste una parte del mondo che non sia già presa nella zona di *una* certa monade, e che non presenti dunque gli accordi prodotti da quella certa monade. Non solo, ma gli accordi molto differenti tra loro. I testi di Leibniz ammettono in-dubbiamente una classificazione degli accordi. Non siamo per questo autorizzati a cercarvi una trasposizione diretta degli accordi musicali elaborati nel Barocco; eppure sbaglieremmo a pensare che Leibniz resti del tutto insensibile al modello musicale: si tratta semmai di un'analogia – posto di aver capito una volta per tutte che Leibniz concepisce l'analogia in maniera molto rigorosa. In primo luogo, al livello più alto, una monade produce *accordi maggiori e perfetti*: sono quelli in cui le piccole sollecitazioni dell'inquietudine, lungi dallo sparire, si integrano in un piacere perdurante, prolungabile, rinnovabile, moltiplicabile, proliferante, riflessivo, che attira altri accordi e ci comunica la forza di spingerci sempre più lontano. Questo piacere è una «felicità» dell'anima, è armonico per eccellenza, e può essere provato anche nel più tremendo dolore, come nel caso della gioia dei martiri. In questa luce

appare chiaro che gli accordi perfetti non sono pause, ma piuttosto dinamismi, capaci di passare in altri accordi, di attrarli, di riapparire, di combinarsi all'infinito<sup>22</sup>. In secondo luogo, una monade produce *accordi minori*: ciò si verifica quando i rapporti differenziali tra gli infinitamente piccoli permettono solo integrazioni o combinazioni instabili, semplici piaceri che si rovesciano subito nel loro contrario, a meno di non essere attratti da un accordo perfetto. In terzo luogo, infine, abbiamo gli *accordi dissonanti*, caratterizzati da un'integrazione nel dolore: l'accordo consiste allora nel preparare e nel risolvere la dissonanza, la duplice operazione tipica della musica barocca. Preparare la dissonanza significa integrare i mezzi dolori che accompagnano il piacere, in modo tale che il dolore incipiente non sopravvenga «in maniera inaspettata»: in quest'ottica il cane può essere detto musicale, se solo riesce a integrare l'avvicinarsi quasi impercettibile del nemico, il suo leggero odore ostile e il sollevarsi silenzioso del bastone, prima ancora di ricevere il colpo<sup>23</sup>. Risolvere la dissonanza significa invece spostare il dolore, cercare l'accordo maggiore con il quale esso entra in consonanza, come il martire è abilissimo a fare – il che non significa sopprimere il dolore stesso, ma solo soffocarne la risonanza o il risentimento, evitando comunque la passività e facendo ogni sforzo per sopprimerne le cause, anche se non sempre si ha la forza di affrontare un martirio<sup>24</sup>. Tutta la teoria leibniziana del male è un metodo per

<sup>22</sup> Sulla conciliazione dei piccoli elementi d'inquietudine con gli accordi di felicità, e la progressione infinita che ne consegue, cfr. id., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 318-20]; id., *Profession de foi du philosophe* cit., p. 87 (e sul carattere «armonico» della felicità, pp. 31-33).

<sup>23</sup> Le piccole sollecitazioni dell'inquietudine non sono proprio dei dolori, ma possono integrarsi nel dolore: cfr. id., *Nouveaux essais* cit. [trad. it. cit., pp. 293-96]. La dissonanza del dolore deve essere preparata [ibid., p. 320: «Ne segue che tutto si riduce in un *peneteci bene* o in un *memento*»]. Sull'esempio del cane, cfr. id., *Éclaircissement* cit. [trad. it. cit., vol. I, pp. 210-11].

<sup>24</sup> Sulla risoluzione attiva della dissonanza, cfr. id., *Profession de foi du philosophe* cit., pp. 54, 89 e 93.

preparare e risolvere le dissonanze di una «armonia universale». Un contro-esempio tipico è dato dal dannato, la cui anima produce una dissonanza a una sola nota, spirito di vendetta e di risentimento, odio infinito per Dio; ma si tratta pur sempre di musica, si tratta pur sempre di un accordo, per quanto diabolico, poiché i dannati ricavano piacere dai loro stessi dolori e, soprattutto, poiché essi rendono possibile il progresso infinito degli accordi perfetti nelle altre anime<sup>25</sup>.

Tale è il primo aspetto dell'armonia, che Leibniz chiama *spontanetà*: la monade produce accordi che si fanno e disfano, e tuttavia non hanno né inizio né fine, si trasformano gli uni negli altri o in se stessi, e tendono verso una risoluzione o una modulazione. Anche un accordo diabolico è in grado di trasformarsi, secondo Leibniz. Dato che la monade è espressione, essa esprime il mondo dal proprio punto di vista (e musicisti come Rameau sottolineano più volte il carattere espressivo dell'accordo). Il punto di vista è la selezione che ogni monade svolge nell'intero mondo che essa include, in modo tale da trarre certi accordi da una certa parte della linea a inflessione infinita che costituisce il mondo stesso. Ragion per cui, è dal suo stesso fondo che la monade trae gli accordi. Non importa che la selezione interna, in Leibniz, non si effettui ancora mediante i primi armonici, ma mediante rapporti differenziali. In ogni caso, l'anima canta da sé – ed è questo il fondamento del *self-enjoyment*. La linea del mondo si iscrive verticalmente sulla superficie unitaria e interna della monade, che ne trae accordi sovrapposti. E per questo l'armonia è definita una scrittura verticale, che esprime la linea orizzontale del mondo: il mondo è come una partitura musicale che si segue cantando in maniera sequenziale o orizzontale, ma l'anima canta da sé, poiché tutto lo spartito è stato impresso in essa verticalmente, virtualmente, «sin da quando l'ani-

<sup>25</sup> Sulla situazione dei dannati, e la maniera in cui essi sono inversamente simmetrici ai «beati», cfr. *ibid.*, p. 85.

ma ha iniziato a esistere» (prima analogia musicale dell'armonia leibniziana)<sup>26</sup>.

Vi è però un secondo aspetto dell'armonia: le monadi non sono solamente espressioni, ma esprimono inoltre tutte lo stesso mondo, un mondo che non esiste al di fuori delle sue espressioni. «Tutte le sostanze semplici riveleranno sempre un'armonia tra loro, poiché rappresenteranno sempre lo stesso universo». Le monadi sono dunque chiuse, non sono monacali, non sono cellule di monaci, poiché esse includono lo stesso mondo – sono solidali e non solitarie<sup>27</sup>. Possiamo chiamare *concertazione* questo secondo aspetto, dato che parecchi musicologi preferiscono parlare di stile concertante piuttosto che di musica barocca. In questo caso, dal momento che l'espresso è un solo e stesso mondo, si tratta di un accordo tra le spontanetà stesse, o di un accordo tra gli accordi. Ma, in fin dei conti, un accordo tra che cosa? L'armonia prestabilita è definita in molti modi da Leibniz, a seconda di dove passa la piega: a volte essa passa tra dei principi, meccanismo e finalità, oppure continuità e indiscernibili; a volte passa tra due piani, Natura e Grazia, oppure universo materiale e anima, anima e corpo organico; a volte tra sostanze, sostanze semplici e sostanze corporee (o composte). Ma, com'è facile intuire, l'armonia si stabilisce sempre tra le anime stesse, o tra le monadi: i corpi organici, ad esempio, sono inseparabili dalle monadi prese in massa, per cui l'armonia si stabilisce tra le percezioni interne di queste monadi e le percezioni interne della loro dominante. E perfino i corpi inorganici sono inseparabili dalle monadi istantaneizzate tra le quali esiste armonia<sup>28</sup>. Solo che, se

<sup>26</sup> *Id.*, *Éclaircissement* cit. [trad. it. cit., p. 549]. Raymond Ruyer insisteva sulla posizione verticale delle monadi o forme vere.

<sup>27</sup> *Id.*, corrispondenza con Clarke, 5° scritto cit., p. 363. E cfr. la lettera a Wadding, marzo 1698, cit., p. 395: «sunt monades, non monachae». Cfr. A. ROBERT, *Architectonique* cit., p. 361.

<sup>28</sup> M. GUEROUIT, *Dynamique et métaphysique leibnizienne* cit., p. 176: la dinamica «non implica qualcosa di più di una semplice coordinazione delle spontanetà interne, ossia l'armonia prestabilita».



vi è accordo prestabilito fra tutte le monadi che esprimono un solo e stesso mondo, non è perché gli accordi dell'una potrebbero trasformarsi negli accordi di un'altra, o perché una monade potrebbe produrre accordi nell'altra: gli accordi e le loro trasformazioni restano sempre interni ad ogni monade, le «forme» verticali assolute che costituiscono le monadi rimangono senza comunicazione, e non si passa dall'una all'altra per contiguità, per risoluzione o modulazione. Sulla base di una seconda analogia musicale tipicamente barocca, Leibniz parla dunque di un concerto in cui due monadi cantano ciascuna la propria partitura senza conoscere o sentire quella dell'altra, e tuttavia «si accordano alla perfezione»<sup>29</sup>.

In che cosa consiste questa concertazione? Sappiamo che il fondo di ogni monade è come uno sciabordio di infinitamente piccoli, che essa non può rendere chiari e da cui non può trarre alcun accordo: la sua regione chiara è parziale, è selettiva, e non rappresenta che una piccola zona del mondo che essa include. Questa zona varia però da monade a monade. Non vi è nulla d'oscuro in una certa monade di cui non si possa dire: è racchiuso nella regione chiara di un'altra monade, è racchiuso in un accordo che si iscrive su un'altra superficie verticale. Esiste dunque una specie di legge degli inversi: quel che una monade esprime oscuramente è espresso chiaramente da almeno un'altra monade. E dato che tutte le monadi esprimono lo stesso mondo, si dirà allora che quella che esprime chiaramente un evento è *causa*, mentre quella che lo esprime oscuramente è *effetto*: causalità di una monade sull'altra – ma causalità solo «ideale», e senza alcuna azione reale, giacché ciò che ogni monade esprime rinvia solo alla sua spontaneità. Tuttavia, bisognerebbe che questa legge degli inversi fosse meno vaga, e si stabilisse tra monadi meglio determinate. Se è vero che ogni monade è definita da una zona chiara e distinta, è vero anche che questa zona non è immutabile,

<sup>29</sup> G. W. LEIBNIZ, lettera ad Arnault, aprile 1687, cit.

ma tende a variare in ogni monade, cioè ad aumentare o diminuire a seconda del momento: in ogni istante la zona privilegiata presenta vettori spaziali e tensori temporali di aumento o di diminuzione. Uno stesso evento può dunque essere espresso chiaramente da due monadi, ma la differenza continuerà a sussistere in ogni istante, poiché l'una esprimerà l'evento *più* chiaramente o *meno* confusamente dell'altra, seguendo un vettore di aumento, mentre l'altra lo esprimerà seguendo un vettore di diminuzione. Scendiamo nuovamente al livello dei corpi o delle sostanze corporee: quando un battello avanza sull'acqua, diciamo che il suo movimento è causato dai movimenti dell'acqua, di quell'acqua che va a riempire il posto lasciato vuoto dall'imbarcazione. E una causa soltanto ideale, motivata dal fatto che la proposizione «la prua fende l'acqua» è più chiara della proposizione «l'acqua spinge la poppa». La causalità procede insomma, non soltanto dal chiaro all'oscuro, ma anche dal più-chiaro al meno-chiaro o più-confuso. Essa va dal più stabile al meno stabile. E questo che esige la ragione sufficiente: l'espressione chiara è ciò che aumenta nella causa, ed è ciò che diminuisce nell'effetto<sup>30</sup>. Quando la nostra anima prova un dolore, diciamo che quanto accade nel corpo è causa, poiché è un'espressione più chiara e stabile alla quale il dolore nell'anima non fa che assomigliare. Reciprocamente, è l'anima a diventare causa quando il nostro corpo compie un movimento cosiddetto volontario. La concertazione è così l'insieme dei rapporti ideali di causalità. La causalità ideale è la concertazione stessa e, in quanto tale, essa non contraddice affatto la spontaneità: la causalità ideale va dal più-chiaro al meno-chiaro, ma ciò che è più chiaro in una sostanza, questa sostanza lo produce grazie alla sua spon-

<sup>30</sup> Per gli esempi della nave, del dolore e del movimento volontario, cfr. ID., lettera ad Arnault, novembre 1686, cit. A seconda del caso, «l'espressione distinta» di una sostanza verrà detta «aumentarsi» (azione) o «diminuirsi» (passione). Cfr. ID., *Discours de métaphysique* cit. [trad. it. cit., pp. 80-81].

tanetà, e ciò che è meno-chiaro nell'altra, quest'altra sostanza lo produce grazie alla sua spontaneità<sup>31</sup>.

I due aspetti dell'armonia si integrano alla perfezione. La spontaneità è la produzione degli accordi interni ad ogni monade sulla sua superficie assoluta. La concertazione è la corrispondenza in virtù della quale *non vi è accordo maggiore e perfetto in una monade senza che vi sia accordo minore o dissonante in un'altra*, e viceversa. Tutte le combinazioni sono possibili, senza che si registri mai lo stesso accordo su due monadi: ogni monade produce spontaneamente i propri accordi, ma sempre in corrispondenza con gli accordi dell'altra. La spontaneità è la ragione interna o sufficiente applicata alle monadi, mentre la concertazione è questa stessa ragione applicata alle relazioni spazio-temporali che derivano dalle monadi: se lo spazio-tempo non è un ambiente vuoto, ma l'ordine di coesistenza e successione delle monadi, bisogna che quest'ordine sia indirizzato, orientato, vettorializzato, e che si vada sempre dalla monade relativamente più-chiara alla monade relativamente meno-chiara, o dall'accordo più perfetto all'accordo meno perfetto, poiché il più chiaro e il più perfetto sono la ragione stessa. Nell'espressione «armonia prestabilita», l'aggettivo «prestabilita» non è meno importante di «armonia». E l'armonia è doppiamente prestabilita: da ogni espressione o da ogni esprime, che deve tutto alla propria spontaneità o interiorità; e dall'espresso comune che forma il concerto di tutte queste spontaneità espressive. Quasi Leibniz volesse lanciarci un messaggio sulla comunicazione: non lamentatevi che non ce n'è abbastanza, ce n'è sempre ab-

<sup>31</sup> ID., lettera ad Arnauld, settembre 1687, cit., p. 213: «La mia mano non si muove a causa della mia volontà... ma perché io non posso volerlo con successo se non nel momento preciso in cui le molle della mano si estendono per ottenere questo effetto... L'uno accompagna sempre l'altro in virtù della corrispondenza stabilita più sopra, ma ciascuno ha la sua causa immediata in se stesso». E vedi il *Projet* del novembre 1686: «Un'anima non cambia niente nel corso dei pensieri di un'altra anima, e in generale una sostanza particolare non esercita alcun influsso fisico sull'altra...»

bastanza, è una quantità costante e prestabilita nel mondo, come ragione sufficiente.

In generale, dunque, l'armonia verticale per accordi subordina a sé la melodia orizzontale, le linee orizzontali della melodia, che non scompaiono ovviamente, ma debbono sottostare a un principio armonico. A ben vedere, tuttavia, questa subordinazione implica sempre qualcosa di diverso dall'armonia prestabilita: il vincolo, che agisce come un «basso continuo» e prepara una tonalità. In altre parole, ogni monade dominante possiede un vincolo, un basso continuo, oltre a una tonalità che regge i suoi accordi interni. Come visto, però, nel vincolo sono prese un'infinità di monadi «dominate» che vanno a formare masse capaci di organizzare gli aggregati materiali (questi aggregati possono passare da una tonalità all'altra, o da un vincolo all'altro, riorganizzandosi, o possono ricrearsi ad ogni istante). Dunque, il basso continuo non impone una legge armonica alle linee polifoniche senza che la melodia non vi trovi una nuova libertà e una nuova unità – un flusso. Infatti, nella polifonia le linee erano come fissate da punti, e il contrappunto disegnava solo corrispondenze bi-univoche tra punti disposti su linee diverse: l'occasionalismo di Malebranche è per l'appunto una forma di polifonia filosofica, in cui l'occasione svolge la funzione di contrappunto, in una sorta di miracolo perpetuo o di costante intervento di Dio. Nel nuovo sistema, invece, la melodia, ormai afrancata dal contrappunto modale, acquista una capacità di variazione che le consente di introdurre elementi estranei nella realizzazione dell'accordo (ritardi, ornamenti, appoggiature, ecc., donde deriva un nuovo contrappunto tonale o «lussureggiante»), così come acquista la capacità di svilupparsi in continuità un motivo unico, anche attraverso tonalità diverse («continuo omofono»)<sup>32</sup>. Al limite, così, l'universo materiale accede a un'unità in estensione, oriz-

<sup>32</sup> Cfr. M. BUKOFZER, *La musique baroque 1600-1730*, Larès, Paris 1982, pp. 242-44 e 390-91 [trad. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982]. Sul-

zontale e collettiva, in cui le melodie di sviluppo rientrano anch'esse in rapporti di contrappunto, oltrepassando ciascuna il proprio quadro e diventando ciascuna il motivo di un'altra – di modo che la Natura stessa, la Natura intera diventa, infine, un'immensa melodia dei corpi e dei loro flussi<sup>33</sup>. E questa unità collettiva in estensione non contraddice affatto l'altra unità, l'unità soggettiva, concettuale, spirituale, armonica e distributiva, *ma al contrario dipende da essa*, poiché le conferisce un corpo, esattamente come la monade esige un corpo ed esige tutti quegli organi senza i quali non potrebbe conoscere la Natura. La «conformità dei sensi» (melodia) è il segno dal quale posso riconoscere l'armonia nel reale<sup>34</sup>. Non soltanto vi è armonia nell'armonia, ma armonia tra l'armonia e la melodia. Ed in questo esatto senso possiamo dire che l'armonia va dall'anima al corpo, dall'intelligibile al sensibile, proseguendo ancora nel sensibile. Per principio e per istinto, dice Rameau a proposito dell'armonia. O quando la casa barocca diventa una casa musicale: il piano alto comprende le monadi verticali armoniche, gli accordi interni che ciascuna produce nella propria stanza, la corrispondenza o la concertazione di tutti questi accordi; mentre il piano basso si estende lungo un'infinità di linee melodiche orizzontali prese le une nelle altre, dove si cesellano le variazioni sensibili e dove si sviluppa la continuità sensibile – tutto questo però, ri-

l'apparizione del basso continuo, il suo rapporto con l'armonia, la tonalità e un nuovo contrappunto, cfr. L. SCHRÄDE, *Monteverdi*, Lattès, Paris 1981, e un saggio di Pascale Criton in via di pubblicazione.

<sup>33</sup> J. VON UEXKÜLL ci ha offerto un quadro, davvero leibniziano, della Natura come melodia: vedi *Théorie de la signification*, in *Mondes animaux et mondes humains*, trad. fr. cit. Sulle «tonalità viventi», p. 103, e sulle melodie e i motivi, pp. 145-46 («Il fiore agisce come un insieme di contrappunti sull'ape perché le sue melodie di sviluppo, così ricche di motivi, hanno agito sulla mortogenesi dell'ape, e viceversa... Potremmo dire addirittura che l'intera natura partecipa come motivo alla formazione della mia personalità fisica e spirituale, giacché, se così non fosse, non avrei organi per conoscere la natura»).

<sup>34</sup> G. W. LEIBNIZ, *Éléments de philosophie cachée* cit.: «Il segno dell'esistenza (armonica) è il fatto che i sensi sono conformi». La citazione precedente di Uexküll è quasi un commento a questa formula.

badiamo, perché l'alto si piega sul basso, seguendo la tonalità, per realizzarvi degli accordi. E nella melodia, insomma, che si realizza l'armonia.

E' difficile ignorare le precise e puntuali analogie tra l'armonia leibniziana e l'armonia che si viene delineando in quel periodo nella musica barocca. Il concerto delle monadi, evocato da Leibniz nella seconda analogia, prevede ad esempio, non soltanto l'armonia, ma una particolare declinazione della melodia, che non si può capire senza far riferimento al Barocco. Ricordiamo quali sono, secondo i musicologi, le principali caratteristiche della musica barocca: la musica come rappresentazione espressiva, in cui il sentimento espresso è un effetto dell'accordo (ad esempio, una dissonanza non preparata, espressione della disperazione e del furore); l'armonia verticale, più importante della melodia orizzontale, nella misura in cui procede per accordi, e non più per intervalli, gestendo la dissonanza in funzione degli accordi stessi; lo stile concertante, con il relativo contrasto tra le voci, gli strumenti o i gruppi di densità differente; la melodia e il contrappunto, che cambiano completamente (contrappunto lussureggiante e continuo omofono); il basso continuo, che prepara o consolida la tonalità compresa negli accordi, o in cui gli accordi si risolvono, e che subordina le linee melodiche al principio armonico<sup>35</sup>. Tutte queste caratteristiche confermano il «prestabilimento» dell'armonia, e tutte possiedono un analogo nell'armonia leibniziana. Leibniz si compiace nel paragonare le diverse concezioni del rapporto anima-corpo alle diverse forme di corrispon-

<sup>35</sup> Su quasi tutto, cfr. M. BURKOWSKER, in particolare il capitolo 1 e il quadro comparato Rinascimento-Barocco a p. 24. Si può considerare il libro di J.-P. RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (1754), come il manifesto del Barocco e del primato dell'armonia, data la sua insistenza sul valore espressivo degli accordi. La posizione di Jean-Jacques Rousseau, spesso mal compresa, è assai interessante, poiché risulta decisamente e volentieri retrograda: la decadenza, a suo parere, non comincia solo con l'armonia degli accordi e la loro pretesa di essere «espressivi», ma già con la polifonia e il contrappunto. Secondo Rousseau, bisogna invece ritornare alla monodia come alla sola melodia pura, cioè a una pura linea di *inflessione* delle voci,

denza tra due orologi: influsso, occasione, o armonia (quella che Leibniz preferisce). Ma si può stabilire un parallelo anche con le tre «età» della musica: monodica o all'unisono, polifonica o per contrappunto, armonica o per accordi (cioè barocca).

Tra testo e musica, non dobbiamo però limitarci a stabilire solo corrispondenze binarie, che risulterebbero per forza di cose arbitrarie. Come piegare invece il testo, affinché venga sviluppato nella musica? Questo problema dell'espressione non è cruciale solo per l'opera. E i Barocchi sono forse i primi a formulare una risposta sistematica: sono gli accordi a determinare gli stati affettivi conformi al testo e a comunicare alle voci le inflessioni melodiche necessarie. Donde l'idea di Leibniz che la nostra anima canti da sé e spontaneamente, per accordi, mentre i nostri occhi leggono il testo e la nostra voce segue la melodia. Il testo si piega secondo gli accordi, ed è l'armonia ad svilupparlo. Lo stesso problema espressivo continuerà del resto ad animare la musica, fino a Wagner, fino a Debussy, fino al giorno d'oggi, fino a Cage, Boulez, Stockhausen, Berio. Non è un problema di corrispondenza, ma di «fold-in», o di «piega nella piega». Ma che cosa è avvenuto nel frattempo? Perché la risposta o le risposte sono cambiate in maniera così radicale dopo i Barocchi? In realtà, oggi, le soluzioni non passano più per gli accordi. Ed è la cornice stessa in cui il problema viene posto ad essere cambiata: quello d'oggi è un nuovo Barocco, un neo-leibnizianesimo. La stessa costruzione del punto di vista sulla città continua a svilupparsi, ma non è più lo stesso punto di vista e non è più la

che precede di diritto la polifonia e l'armonia: l'unisono è l'unica armonia naturale. La decadenza comincia quando le voci diventano «inflexibili», per influsso del barbarico Nord, o quando perdono le loro inflessioni per privilegiare le articolazioni dure. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, capp. 14 e 19 [trad. it. *Saggio sull'origine della lingua*, Guida, Napoli 1984]. Si noterà che anche in Leibniz (e senza dubbio in Rameau) una linea d'inflessione infinita rimane presupposta dall'armonia e dalla melodia, che però la esprimono in maniera adeguata, per cui la prima non esisterebbe senza le seconde, essendo in sé «virtuale».

stessa città, la figura e il suo piano sono entrati in movimento nello spazio<sup>36</sup>. Qualcosa è cambiato nella situazione delle monadi, tra il vecchio modello, quello della capella chiusa con aperture impercettibili, e il nuovo modello evocato da Tony Smith, l'automobile ermetica lanciata su un'autostrada buia. Grossomodo, sono cambiate due variabili importanti.

Le monadi di Leibniz debbono sottostare a due condizioni, chiusura e selezione. Da una parte, esse includono un mondo intero, che non esiste al di fuori di esse; dall'altra, questo mondo implica una prima selezione, di convergenza, poiché si distingue dagli altri mondi possibili eppure divergenti, esclusi dalle suddette monadi; ed implica poi una seconda selezione, di consonanza, poiché ogni monade va a delimitare una certa zona d'espressione chiara nel mondo che essa include (questa seconda selezione è effettuata per rapporti differenziali, o per armonici). Ora, è proprio la selezione che tende oggi a scomparire per prima, senza via di scampo. E se gli armonici perdono così ogni privilegio di rango (e i rapporti, ogni privilegio d'ordine), non soltanto le dissonanze non vanno più per forza «risolte», ma le divergenze possono essere affermate, in serie che sfuggono alla scala diatonica e in cui ogni tonalità si dissolve. Non solo, ma se la monade si ritrova così in contatto diretto con serie divergenti, appartenenti a mondi impossibili, anche l'altra condizione tende a scomparire: è come se la monade, a cavallo tra diversi mondi, fosse tenuta semiaperta da un

<sup>36</sup> Sull'evoluzione del rapporto armonia-melodia e la formazione di una «diagonale», cfr. P. BOUTIER, *Reliés d'apprentis*, Seuil, Paris 1966, pp. 281-93 [trad. it. *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino 1979, pp. 213-51]. Sul punto di vista sulla città, id., *Par volonté et par hasard*, pp. 106-7 [trad. it. *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino 1977, pp. 84-87]. Tra i tanti commentatori dell'opera di Boulez *Pli selon pli*, è stata I. STOLANOVA a soffermarsi in particolare sul modo in cui i testi di Mallarmé sono piegati, creando nuovi rapporti testo-musica: vedi *Geste, texte musique*, 101-8, Paris 1981. Cfr. anche J. DAUVREY, *La voix dans la musique contemporaine*, in corso di pubblicazione. Mutuiamo l'espressione «fold-in» da Gysin e Burroughs, che designano così un metodo di piegatura del testo che prolunga il «cur-up» (parimenti, Carl Andre definisce le sue sculture come tagli o pieghe nello spazio).

paio di pinze. Dato che il mondo è costituito adesso da serie divergenti (caosmo), dato che il lancio di dadi ha ormai sostituito il gioco del Pieno, la monade non può più includere il mondo intero in una sorta di cerchio chiuso, modificabile per proiezione, ma si apre su una traiettoria o una spirale in espansione, che si allontana sempre più dal centro. Non si possono più distinguere una verticale armonica e un'orizzontale melodica, corrispondenti allo stato privato di una monade dominante, che produce da sola i propri accordi, e allo stato pubblico delle monadi in massa, che seguono linee melodiche. I due stati si fondono invece a questo punto in una specie di diagonale, in cui le monadi si compenetrano, si modificano, inseparabili dai blocchi di prensione in cui sono immerse, e che rappresentano altrettante catture transitorie. Il problema è sempre quello di abitare il mondo, ma l'*habitat* musicale di Stockhausen o l'*habitat* plastico di Dubuffet non consentono più di tracciare una differenza tra l'interno e l'esterno, tra il privato e il pubblico: essi identificano invece la variazione e la traiettoria, trasformando la monadologia in una «nomadologia». La musica è sempre la nostra casa, ma è cambiata l'organizzazione della casa, la sua natura. Noi restiamo comunque leibniziani, benché non siano più gli accordi ad esprimere il nostro mondo o il nostro testo. Noi scopriamo nuovi modi di piegare, nuovi modi di avviluppare, ma restiamo pur sempre leibniziani, perché si tratta ancora di piegare, dispiegare, ripiegare.





*Stampato per conto della Casa editrice Einaudi  
presso la Estroprint, Tezze sul Brenta (Vicenza)  
nel mese di gennaio 2004*

C.L. 16734

| Ristampa |   |   |   |   |   | Anno |      |      |           |
|----------|---|---|---|---|---|------|------|------|-----------|
| 0        | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6    | 2004 | 2005 | 2006 2007 |